God
Fr840.8
Mar/Oeu
101965
00101965

BOMBAY BRANCH
OF THE
ROYAL ASIATIC SOCIETY.
Town Hall, Bombay.

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 25 June, 2016

00101965

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE.

PAR M. MARMONTEL.

TOME QUATRIÈME.

M. DCC. LXXXVII.

TABLE

Des articles contenus dans ce Volume.

GÉNIE, *page* 1
GRACIEUX, 10
GRAVE, 11
HARANGUE, 12
HARMONIE DU STYLE, 24
HIATUS, 66
HISTOIRE, 70
HYMNE, 129
HYPERBOLE, 132
IDYLLE, 134
ILLUSION, 138
IMAGE, 151
IMAGINATION, 187
IMITATION, 197
INSINUATION, 212
INTÉRÊT, 215
INTRIGUE, 229
INVENTION 247
IRONIE, 278
JARGON, 286
JUDICIAIRE, 289
LICENCE, 306
LITTÉRATURE, 310
LYRIQUE, 311
MAROTIQUE, 334
MÉMOIRES 336
MERVEILLEUX, 362
MŒURS, 378
MORALITÉ, 427
MORALITÉS, 434
MOUVEMENT DU STYLE, 437
MUET, TTE, 454
NARRATION, 469
NARRATION ORATOIRE, 495
NASALE, 499
NOBLESSE, 504
NOMBRE, 513

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE.

G.

GÉNIE. On demande en quoi le *Génie* diffère du talent : le voici, ce me semble. Le talent est une disposition particulière & habituelle à réussir dans une chose : à l'égard des Lettres, il consiste dans l'aptitude à donner aux sujets que l'on traite & aux idées qu'on exprime, une forme que l'art approuve & dont le goût soit satisfait : l'ordre, la clarté, l'élégance, la facilité, le naturel, la correction, la grâce même, sont le partage du talent. Le *Génie* est une sorte d'inspiration fréquente, mais passagère ; & son attribut est le don de créer. Il s'ensuit que l'homme de *Génie* s'élève & s'abaisse tour

à tour, ſelon que l'inſpiration l'anime ou l'abandonne. Il eſt ſouvent inculte, parce qu'il ne ſe donne pas le temps de perfectionner ; il eſt grand dans les grandes choſes, parce qu'elles ſont propres à réveiller cet inſtinct ſublime, & à le mettre en activité ; il eſt négligé dans les choſes communes, parce qu'elles ſont au deſſous de lui, & n'ont pas de quoi l'émouvoir. Si cependant il s'en occupe avec une attention forte, il les rend nouvelles & fécondes, parce que cette attention qui couve les idées, les pénètre, ſi j'oſe le dire, d'une chaleur qui les vivifie & les fait germer, comme le ſoleil fait germer l'or dans les veines du rocher.

Ce qu'il y auroit de plus rare & de plus étonnant dans la nature, ce ſeroit un homme que ſon *Génie* n'abandonneroit jamais ; & celui de tous les écrivains qui approche le plus de ce prodige, c'eſt Homère dans l'Iliade.

Si l'on demande à préſent quelle eſt la différence de la création du *Génie* & de la production du talent ; l'homme

éclairé, sensible, versé dans l'étude de l'art, n'a pas besoin qu'on le lui dise ; & le grand nombre même des hommes cultivés est en état de le sentir. La production du talent consiste à donner la forme ; & la création du *Génie*, à donner l'être : le mérite de l'une est dans l'industrie ; le mérite de l'autre est dans l'invention : le talent veut être apprécié par les détails, le *Génie* nous frappe en masse. Pour admirer le cinquième livre de l'Enéide, il faut le lire ; pour admirer le second & le quatrième, il suffit de s'en souvenir, même confusément. L'homme de talent pense & dit les choses qu'une foule d'hommes auroit pensées & dites ; mais il les présente avec plus d'avantage, il les choisit avec plus de goût, il les dispose avec plus d'art, il les exprime avec plus de finesse ou de grâce : l'homme de *Génie*, au contraire, a une façon de voir, de sentir, de penser, qui lui est propre. Si c'est un plan qu'il a conçu, l'ordonnance en est surprenante & ne ressemble à rien de ce qu'on a fait avant lui.

S'il dessine des caractères, leur singularité frappante, leur étonnante nouveauté, la force avec laquelle il en exprime tous les traits, la rapidité & la hardiesse dont il en trace les contours, l'ensemble & l'accord qui se rencontrent dans ses conceptions soudaines, font dire qu'il a créé des hommes; & s'il les groupe, leurs contrastes, leurs rapports, leur action, leur réaction mutuelle, sont encore, par leur vérité rare, une sorte de création: dans les détails, il semble dérober à la nature des secrets qu'elle n'a révélés qu'à lui; il pénètre plus avant dans notre cœur que nous n'y pénétrions nous-mêmes avant qu'il nous eût éclairés; il nous fait découvrir, en nous & hors de nous, comme de nouveaux phénomènes. S'il veut agir sur la pensée & subjuguer l'entendement, il donne à ses raisons un poids, une force d'impulsion, à laquelle rien ne résiste. S'il veut agir sur l'ame, il l'attaque, il l'ébranle, il l'agite en tous sens avec tant de vigueur & de violence, il la tourmente si impérieusement, soit

du frein soit de l'aiguillon, qu'il vient à bout de la dompter. S'il peint les passions, il donne à leurs ressorts une force qui nous étonne, à leurs mouvemens des retours dont le naturel nous confond : dans le moment où nous croyons leur force & leur véhémence épuisée, son souffle y ajoute des degrés de chaleur dont le cœur humain est surpris d'être susceptible : c'est la colère, la vengeance, l'ambition, l'amour, la douleur exaltée à son plus haut point, mais jamais au delà ; tout est vrai dans cette peinture, quoique tout y soit surprenant. S'il décrit les objets sensibles, il y fait remarquer des traits frappans qui jusqu'à lui nous avoient échappé, des accidens & des rapports sur lesquels nos regards ont glissé mille fois. Le commun des hommes regarde sans voir ; l'homme de *Génie* voit si rapidement, que c'est presque sans regarder. S'il creuse le premier dans une mine, il en épuise les grandes veines & il ne laisse que des filons. S'il se saisit d'un sujet connu, il le pénètre si profondément,

que ce champ, que l'on croyoit usé, devient une terre féconde. Il fait sortir un fleuve de la même source d'où le talent ne tiroit qu'un ruisseau. S'il s'enfonce dans les possibles, il y découvre des combinaisons à la fois si nouvelles & si vraisemblables, qu'à la surprise qu'elles causent, se mêle en secret le plaisir de penser qu'on a vu ce qu'il feint, ou du moins qu'on a pu l'imaginer sans peine.

Il y a donc en première classe le *Génie* de l'invention, de la composition en grand : c'est ainsi que chez les anciens, l'Iliade, l'Œdipe, les deux Iphigénies ; & chez nous, Polyeucte, Héraclius, Britannicus, Mahomet, Sémiramis, le Tartuffe, le Misanthrope, sont des ouvrages de *Génie*. Il y a de plus, dans les compositions même que le *Génie* n'a pas inventées, des détails qui ne sont qu'à lui : ce sont des caractères créés, comme celui de Didon ; des descriptions d'une beauté inouïe, comme celle de l'incendie de Troye ; des scènes sublimes dans leur genre, comme la reconnoissance d'Œdipe

& de Jocaste dans l'Œdipe françois ; la rencontre de l'Avare & de son fils dans Molière, quand l'un va prêter à usure & que l'autre vient emprunter. Enfin ce sont des traits de lumière & de force qui ressemblent à des inspirations, & qui étonnent l'entendement, pénètrent l'ame, ou subjuguent la volonté. De ces traits, il y en a sans nombre dans les écrits de tous les poètes & de tous les hommes éloquens ; mais dans tout cela le style est pour fort peu de chose : c'est la conception qui nous frappe, c'est la pensée qui nous reste, & dont le souvenir confus est, si je l'ose dire, un long ébranlement d'admiration. On se souvient que dans l'Iliade Priam vient se jeter aux pieds d'Achille & baiser la main meurtrière, la main encore fumante du sang de son fils ; on se souvient que dans le Tartuffe, l'hypocrite accusé se jette aux pieds d'Orgon & lui impose encore en s'accusant lui-même ; on se souvient de même de tous les grands traits d'éloquence de Démosthène, de Cicéron, de Bossuet : ces peintures, ces mouvemens,

ces évolutions imprévues, ces ressources inespérées, ces heureuses témérités qui ressemblent à celles d'un grand capitaine au moment critique d'une bataille, tout cela, dis-je, nous est présent; mais les paroles sont oubliées, l'impression profonde qui nous reste est l'impression des choses, & non celle des mots. Voilà le *Génie* de la pensée. Presque tous les traits en sont à la fois rares & simples, naturels & inattendus.

Mais il y a aussi l'expression de *Génie*, c'est-à-dire, l'expression que l'on paroît avoir créée pour rendre avec une force ou une grâce inouïe la pensée ou le sentiment. Et celui qui a lu Tacite, Montagne, Pascal, Bossuet, La Fontaine, sait mieux que je ne puis le définir, ce que c'est que cette espèce de création. Ce seroit au *Génie* à parler de lui-même; mais les foibles traits que je viens d'indiquer suffisent pour le reconnoître & le distinguer du talent.

Du reste, on a vu plus d'un exemple de l'union & de l'accord du talent

avec le *Génie*. Lorsque cet heureux ensemble se rencontre, il n'y a plus d'inégalités choquantes dans les productions de l'esprit : les intervalles du *Génie* sont occupés par le talent : quand l'un s'endort, l'autre veille ; quand l'un s'est négligé ; l'autre vient après lui & perfectionne son ouvrage. A peine on s'aperçoit des intermittences du *Génie*, parce qu'on est préoccupé par l'illusion que le talent fait faire : car c'est à lui qu'appartiennent l'adresse, & la continuelle vigilance à nous faire oublier l'absence du *Génie*, en semant de fleurs l'intervalle & le passage d'une beauté à l'autre, en amusant l'esprit & l'imagination par des détails d'agrément & de goût, jusqu'au moment où le *Génie* reviendra se saisir du cœur, le tourmenter, le déchirer, ou s'emparer de l'ame, l'émouvoir, l'étonner, la troubler, la confondre, la transporter, & l'agrandir. Pour voir ces deux fonctions du *Génie* & du talent également remplies, on n'a qu'à lire ou Virgile ou Racine : on distinguera aisément le *Génie* qui les élève,

d'avec le talent qui les soutient & qui ne les quitte jamais.

GRACIEUX. Le sens de ce mot n'est pas toujours absolument analogue à celui de *Grâce*. On dit bien : *Un pinceau gracieux*, *un style gracieux*, *un tour gracieux* dans l'expression ; & cela signifie un pinceau, un style, un tour qui a de la *grâce*. Mais on dit aussi : *Un objet gracieux*, & *des images gracieuses* ; & alors *Gracieux* signifie ce qui porte à l'esprit, à l'imagination, à l'ame, des idées, des peintures, des sentimens doux & agréables. Le *Gracieux* se compose de l'élégant, du riant, & du noble. Un tableau de l'Albane, du Corrège, de Claude Lorrain, est *gracieux* : un tableau de Téniers, de Rembrandt, de Michel-Ange, ne l'est pas. Une scène du *Pastor-Fido* ou de l'*Aminte*, est *gracieuse*, une scène de Molière est plaisante, une scène de Corneille est sublime. On trouve dans l'Arioste, dans le Tasse, dans le Télémaque, des peintures *gracieuses*. On en

voit peu dans Homère, si ce n'est l'*Allégorie de la Ceinture de Vénus*.

GRAVE. On se méprendroit au sens de ce mot, si l'on croyoit que, dans notre langue, les voyelles *graves* ont un son plus bas que les voyelles claires. Le caractère de nos voyelles *graves* n'est pas l'abaissement, mais le volume, la qualité du son : par exemple, dans *repâsser*, *détrôner*, *goûter*, l'*a*, l'*o*, & l'*ou* sont plus renflés & plus sourds que dans *placer*, *raisonner*, *douter*, mais l'intonation est la même.

Les sons *graves*, pour la même cause, sont naturellement longs ; mais ce caractère ne les distingue pas des sons clairs, qui peuvent aussi s'alonger, & c'est à quoi l'on s'est mépris : le son *grave* ne peut pas être bref à cause de son renflement ; mais le son clair peut être long. Par exemple, l'*o* de *voler*, *dérober*, est long, & n'est point *grave* ; &, soit dans la prononciation naturelle, soit dans le

chant, rien n'empêche la voix d'appuyer ſur l'*a* de *bocage* & ſur l'*o* de *couronne*. Le ſon clair, en ſe prolongeant, ne devient pas pour cela plus *grave*, parce que l'émiſſion en eſt toujours égale, & que ſa durée n'ajoute rien à ſon volume naturel. Ainſi, en donnant la même durée au ſon clair & au ſon *grave*, à l'*a* de *ſage* & à celui d'*âge*, à l'*o* de *couronne*, & à celui de *trône*, à l'*é* de *tête*, & à l'*é* de *muſette*, on les diſtinguera toujours.

H.

HARANGUE HISTORIQUE. Eſt-il permis à l'hiſtorien de céder la parole à ſes perſonnages, ou ne doit-il rapporter qu'indirectement ce qu'ils ont dit, ſans les faire parler eux-mêmes ?

Cela dépend de l'idée qu'on attache à la ſincérité de l'Hiſtoire, & de ſavoir ſi on exige d'elle la lettre ou l'eſprit de la vérité. Si on exige d'elle la lettre, il eſt

certain que presque toutes les *Harangues* directes sont interdites à l'Histoire ; & à l'exception de celles qui ont été réellement prononcées dans les conseils, dans les assemblées, dans les cérémonies publiques, & de quelques mots que les rois ou que les capitaines ont réellement adressés à leur peuple ou à leur armée, & que la tradition a conservés, il est rare que l'historien ait des *Harangues* à transcrire.

Celles dont l'Histoire ancienne est remplie sont elles-mêmes supposées. Ce n'est pas que l'esprit & le caractère de ceux qui parlent n'y soient fidèlement gardés : dans celles de Thucydide, par exemple, on distingue très-bien le génie des athéniens & celui des spartiates ; on y reconnoît Périclès, Nicias, Alcibiade, au langage que l'historien leur fait tenir : quant au fond même, il est vraisemblable qu'il en étoit instruit ; mais quant au style, les bons Critiques s'aperçoivent qu'il est factice, parce qu'il est toujours le même.

On peut prendre à la lettre les *Haran-*

gues de Xénophon, quand c'eſt lui-même qui parle à ſes compagnons & les encourage dans leur retraite ; mais lorſqu'il fait prendre la parole à Cambyſe, à Cyrus, à Ciaxare, croira-t-on de même qu'il rende fidèlement ce qu'ils ont dit ?

Polybe, en faiſant parler Scipion & Annibal dans leur entrevue, a-t-il répété leurs diſcours ? Tite-Live les a-t-il tranſcrits ? Et les belles *Harangues* qu'il met dans la bouche d'Horace le père, de Valérius-Publicola, de Camille, de Manlius, de Fabius, d'Hannon, de Scipion &c., ne ſont-elles pas auſſi viſiblement artificielles que celles de Marius & de Catilina dans Sallufte ?

Il eſt plus vraiſemblable que Tacite ait recueilli les propres diſcours de Germanicus, de Tibère, de Néron, de Sénèque, de Thraſéas, d'Othon, ſur-tout d'Agricola ; mais ſi on y reconnoît leur eſprit, on n'y reconnoît pas moins la plume de Tacite. Ainſi, dans toute l'Hiſtoire ancienne, à l'exception de quelques mots

conſervés par tradition, tout paroît com-poſé.

Ceux donc qui veulent que l'Hiſtoire ſoit un expoſé littéral de la vérité, & qui lui interdiſent tout ornement qui reſſemble à de l'artifice, doivent rejeter ces *Harangues*.

Mais il y a pour l'hiſtorien une autre façon d'être vrai : c'eſt de garder fidèlement le fond des choſes & des faits, & de préférer pour la forme le tour le plus propre à donner au récit de la chaleur & de l'énergie. S'il eſt donc vrai, par exemple, que, dans les aſſemblées de la Grèce, tel fut l'objet des délibérations, des négociations, des *Harangues*, tels furent les motifs des réſolutions ; Thucydide n'a pas été un hiſtorien moins fidèle en faiſant parler les députés des villes, que s'il avoit indirectement réſumé ce qu'ils avoient dit.

Il n'eſt pas vrai que Gracchus & que Marius ayent tenu préciſément le langage que leur font tenir Tite-Live & Salluſte : mais il eſt vrai que tout cela étoit dans

leur ame, & il est plus que vraisemblable, qu'ayant de pareils moyens d'émouvoir les esprits & de les soulever, ils étoient trop habiles pour ne pas les faire valoir. S'ils n'ont pas dit les mêmes choses dans les mêmes termes & dans une seule *Harangue*, ce sont des propos détachés qu'ils ont tenus & fait répandre, & que l'historien n'a fait que rassembler, pour leur donner en même temps plus de chaleur, de force, & de lumière.

De quoi s'agit-il après tout ? Il s'agit de paroître, en écrivant l'Histoire, un peu plus ou un peu moins artificiellement arrangé. Car si l'historien prend ce tour usité : *Gracchus représenta au peuple que sa situation étoit pire que celle des esclaves, qu'on le frustroit du prix de ses travaux, que le Sénat avoit tout envahi : Marius dit à ses concitoyens que, si les nobles le méprisoient, ils n'avoient qu'à mépriser aussi leurs propres aïeux, dont la vertu avoit fait la noblesse ; que, s'ils lui envioient son élévation, ils n'avoient qu'à lui envier aussi ses travaux, son in-*

nocence, les dangers qu'il avoit courus, dont sa grandeur étoit le prix; ce récit aura, je l'avoue, l'air plus simple, plus naturel, plus sincère qu'une *Harangue;* mais cela même encore n'est pas la vérité littérale, & chaque article du discours, même indirect, ne sera qu'une conjecture fondée sur les caractères, ou autorisée par les circonstances des choses, des lieux, & des temps. Il n'y a donc presque jamais, dans l'une & dans l'autre manière de faire parler ses personnages, qu'une vraisemblance plus ou moins approchante de la réalité.

Ainsi, la difficulté se réduit à savoir si l'apparence de la vérité est assez détruite par le discours direct, pour que l'on s'interdise, en écrivant l'Histoire, ce moyen d'être dans son récit plus vif, plus véhément, plus clair, & plus rapide. Or voici, ce me semble, un milieu à prendre pour éviter les deux excès. Que le discours qui n'est qu'un exposé de faits, une accumulation de motifs raisonnés, sensibles par eux-mêmes, & qui n'a-

voient beſoin pour frapper les eſprits d'aucun des mouvemens de l'éloquence pathétique, ſoit rappelé indirectement & en ſimple récit; ſa préciſion fera ſa force. Mais s'agit-il de développer les ſentimens d'une ame paſſionnée, & de faire paſſer dans d'autres ames la chaleur de ſes mouvemens; on peut, je crois, ſans balancer, employer la manière directe : la vérité même ſeroit trop affoiblie & perdroit trop de ſon effet, ſi elle étoit froidement réduite à la ſimple narration. Le lecteur s'apercevra bien qu'on aura mis de l'art à la lui préſenter; mais il ſentira bien auſſi que cet art n'eſt pas celui qui la déguiſe, & qu'en la rendant plus ſenſible il n'a pas voulu l'altérer.

A l'égard des orateurs, le mot *Harangue*, en parlant des grecs, s'emploie également pour tous les genres d'éloquence: éloge, invective, accuſation, défenſe, délibération, plaidoyer, oraiſon funèbre, tout s'appelle *Harangue*. On dit les *Harangues* d'Iſocrate, de Périclès, de Démoſthène, de Démétrius de Phalère, &c.

En parlant des latins, on appelle auſſi quelquefois *Harangues* les diſcours oratoires, mais plus communément *Oraiſons* ; & l'on ne croiroit pas s'exprimer aſſez bien en donnant indifféremment le nom de *Harangues* à toutes les oraiſons de Cicéron : par exemple, on appellera *Plaidoyers* les oraiſons pour *Célius*, pour *Muréna* & pour *Milon* ; & *Harangues* celles pour *Marcellus* ou pour la *loi Manilia*.

Parmi nous le nom de *Harangue* eſt devenu propre au genre d'éloquence le plus frivole & le plus oiſeux. La *Harangue* n'eſt plus qu'une formule de compliment, de félicitation, ou de condoléance ; qu'un hommage rendu à la majeſté ou à la dignité des grandes places.

On fait des *Harangues* aux rois, aux princes, aux perſonnes principales dans les provinces ou dans les villes. Mais une ſingularité de cet uſage, c'eſt que les *Harangues* n'ont preſque jamais lieu que dans des circonſtances où le mérite perſonnel n'a aucune part à l'évé-

nement. Si un gouverneur de province va prendre possession de son gouvernement, on lui fait des *Harangues* : s'il vient de commander les armées & de gagner des batailles, on ne le *harangue* point. L'usage semble vouloir que la *Harangue* soit une cérémonie gratuite & commandée, & non pas un hommage libre. Il seroit pourtant bien à désirer que lorsqu'un roi vient de signaler son règne par quelque grande institution, ou par quelque trait de vertu mémorable, les corps les plus distingués de l'Etat fussent admis à l'en féliciter. Ce privilége seroit alors aussi précieux qu'il est honorable. Les Etats-Unis de l'Amérique septentrionale en ont joui au retour du vénérable & vertueux Franklin dans sa patrie ; il est à souhaiter que cet exemple soit suivi. Un recueil de *Harangues* faites ainsi, marqueroit, mieux que des médailles, les belles époques d'un règne ; & ce seroient les matériaux de l'oraison funèbre du souverain qu'elles auroient loué ; au lieu que des *Harangues* de pure céré-

monie il ne résulte presque rien. La seule induction raisonnable qu'on en puisse tirer, c'est que le roi qu'on a loué modérément & délicatement, étoit modeste & ennemi de la flatterie ; & que celui auquel on a prodigué l'encens, avoit beaucoup d'orgueil. Mais il faudroit en avoir à l'excès pour soutenir en face l'embarras & l'ennui d'entendre un long éloge de soi-même. Après le mérite essentiel & rare d'être juste & mesurée dans les louanges qu'elle donne, la qualité la plus indispensable d'une *Harangue* est d'être courte.

Un seigneur, dont le père s'étoit signalé à la tête des armées, & qui n'avoit pas suivi ses traces, venoit d'essuyer, dans son gouvernement, la fastidieuse longueur d'un tas de louanges non méritées. Il ne lui restoit plus à entendre que la *Harangue* des capucins, « Mon père, dit-il au Gardien, soyez court : je suis fatigué. Monseigneur, lui répondit le capucin, nous ne serons pas longs : nous venons seulement souhaiter à votre grandeur au-

tant de gloire dans l'autre vie que feu Monſieur le Maréchal ſon père en a obtenu dans celle-ci ».

Les meilleures *Harangues* ſont celles que le cœur a dictées. C'eſt à lui ſeul qu'il eſt réſervé d'être éloquent en peu de mots.

Parmi les anciens il y a peu de *Harangues* de ſimple félicitation. Mais l'oraiſon de Cicéron pour Marcellus en eſt un modèle inimitable : car en même temps qu'elle eſt pour Céſar l'éloge le plus magnifique & le plus juſte, elle eſt auſſi pour lui la plus adroite, la plus courageuſe, la plus importante leçon. *Voyez* DÉMONSTRATIF

Dans les colléges & les Académies on appelle *Harangues* de vaines déclamations dont Iſocrate le premier a donné le mauvais exemple. Une thèſe paradoxale, un ſujet vague, frivole, & vide, mal aperçu, mal énoncé, a été trop ſouvent la matière de ces *Harangues*. La choſe la plus inutile pour l'orateur dans ces diſcours feroit d'avoir raiſon ; c'eſt

de l'eſprit qu'on lui demande. Des ſophiſmes bien colorés, des paralogiſmes hardis & pouſſés avec véhémence, des antithèſes, des hyperboles, des idées fauſſes, enveloppées dans des phraſes harmonieuſes, ou revêtues d'images éblouiſſantes, & çà & là des mouvemens factices, de feints élans de ſenſibilité, une chaleur de tête que l'on prend pour celle de l'ame, font paſſer pour de l'éloquence cet art qui n'en eſt que le ſinge, & qui conſiſte à donner au menſonge le maſque de la vérité.

L'Académie françoiſe a pris un parti ſage en propoſant pour le prix d'Eloquence des éloges d'hommes illuſtres ; & après avoir commencé par ceux que la France a produits, il y a lieu de croire qu'elle continuera par ceux qui ont honoré les autres pays de l'Europe. Les deux Guſtaves, le prince Eugène, Bacon, Locke, Léibnitz, les deux Naſſau, libérateurs de la Hollande, le fameux duc de Lorraine Léopold, le Czar Pierre, ſont de tous les pays.

HARMONIE DU STYLE. Elle comprend le choix & le mélange des sons, leurs intonations, leur durée, le discernement & l'emploi du nombre, la texture des périodes, leur coupe, leur enchaînement, enfin toute l'économie du discours, relativement à l'oreille, & l'art de disposer les mots, soit dans la prose, soit dans les vers, de la manière la plus convenable au caractère des idées, des images, des sentimens que l'on veut exprimer.

Les recherches que je propose sur cette partie mécanique du style, & les essais que l'on fera pour y exercer son oreille & sa plume, doivent être, comme les études du peintre, destinés à ne pas voir le jour. Dès qu'on travaille sérieusement, c'est de la pensée qu'on doit s'occuper, & des moyens de la rendre avec le plus de force, de clarté, de précision qu'il est possible. *Fiat quasi structura quædam, nec tamen fiat operosè: nam*

non esset, quum infinitus, tum puerilis labor. Cic.

C'eſt par l'analyſe des élémens phyſiques d'une langue qu'on peut voir à quel point elle eſt ſuſceptible d'*Harmonie*; mais ce travail eſt celui du grammairien. Le devoir du poète, de l'hiſtorien, de l'orateur, eſt de ſe livrer aux mouvemens de ſon ame. S'il poſsède ſa langue, s'il a exercé ſon oreille au ſentiment de l'*Harmonie*, ſon ſtyle peindra ſans qu'il s'en aperçoive; & l'expreſſion y viendra d'elle-même s'accorder avec la penſée.

Une oreille excellente peut ſuppléer à la réflexion; mais avant la réflexion, perſonne n'eſt sûr d'avoir l'oreille délicate & juſte. Le détail où je m'engage peut donc avoir ſon utilité.

Duæ ſunt res quæ permulcent aures, dit Cicéron; *ſonus & numerus*.

On peut conſidérer dans les voyelles le ſon pur, l'articulation, l'intonation.

Les voyelles ne ſont pas toutes également pleines & brillantes: le ſon de l'*a* eſt le plus éclatant de tous, & la voix,

comme pour complaire à l'oreille, le choisit naturellement : la preuve en est dans les accens indélibérés d'une voix, qui prélude, dans les cris de surprise, de douleur, & de joie. Virgile connoissoit bien la prédilection de l'oreille pour le son de l'*a*; lorsqu'il l'a répété tant de fois dans ce vers si mélodieux :

Mollia luteolâ pingit vaccinia calthâ ;

& dans ceux-ci, plus doux encore :

. . . *Vel mixta rubent ubi lilia multâ*
Alba rosâ, tales virgo dabat ore colores.

Ces vers prouvent que Vossius a tort de reprocher au son de l'*a* de manquer de douceur (*suavitate ferè destituitur*) ; mais il a raison quand il ajoute, *magnificentiâ aures propemodum percellit*.

Le son de l'*o* est plein, mais grave : pour le rendre plus clair dans le chant, on y mêle du son de l'*a*, comme lorsqu'on veut éclater sur *vole* ; l'*é*, plus foible & moins volumineux, s'éclaircit de même dans l'*è* ouvert, en approchant du son de l'*a* ; l'*i* est plus grêle, plus dé-

ficat que l'*é*; l'*eu* est vague, mais sonore; l'*o* est plus grave, mais moins foible que l'*u*; l'*e* muet ou feminin est à peine un son.

O, sonum quidem habet vastum & aliquâ ratione magnificum; longè tamen minùs quam A: *nulla hac aptior littera ad significandum magnorum animalium & ingentium corporum, seu vocem, seu sonum.*

E, *non quidem gravem, sed tamen clarum satis & elegantem habet sonum:* E, *vocàlis magis sonora & magnifica quam* O, *minùs quam* A; *quum & sonum habeat obscuriorem, & propemodum in ipsis faucibus sepultum.*

I, *nulla est clarior voce illâ: in levibús & argutis usum habet præcipuum.*

Infimum dignitatis gradum tenet U *vocalis.* Isaac Vossius.

Dans les voyelles doubles, le premier son n'étant que passager, l'oreille n'est sensiblement affectée que du son final, sur lequel la voix se déploie.

L'effet de la nazàle est de terminer le

son fondamental par un son fugitif harmonique qui résonne dans le nez : ce son fugitif donne plus d'éclat à la voyelle ; il la soutient, il l'élève, & caractérise l'*Harmonie* bruyante.

Luctantes ventos tempestatesque sonoras.
Virg.

J'entends l'airain tonnant de ce peuple barbare.
Voltaire.

On voit dans le premier exemple combien Virgile a déféré au choix de l'oreille en employant l'épithète *sonoras*, qui n'est point analogue à l'image *imperio premit*, en l'employant, dis-je, préférablement à *rebelles*, *frementes*, *minaces*, que l'image sembloit demander. C'est la même raison du volume de l'*o*, qui lui a fait employer tant de fois dans ce vers,

Vox quoque per lucos vulgo exaudita silentes Ingens.

L'abbé d'Olivet décide brève la voyelle nazale à la fin des mots, comme dans *turban*, *destin*, *Caton*. Il me semble au

contraire que le retentiſſement de la nazale en doit prolonger le ſon, du moins dans la déclamation ſoutenue, & partout où la voix a beſoin d'un appui.

La réſonnance de la nazale eſt interrompue par la ſucceſſion immédiate d'une voyelle, à moins que l'on n'aſpire celle-ci pour laiſſer retentir celle-là : *tyran-inflexible*, *deſtin-ennemi* ; mais cet hiatus que l'on a permis en Poéſie, eſt peut-être le plus dur à l'oreille, & celui de tous qu'on doit éviter avec le plus de ſoin.

Obſervons cependant que moins la nazale eſt ſonore, plus il eſt aiſé de l'éteindre, & par conſéquent moins l'aſpiration de la voyelle ſuivante eſt dure à l'oreille : auſſi ſe permet-on plus ſouvent la liaiſon d'une voyelle avec les nazales *on* & *un*, qu'avec les nazales *an* & *en* : *leçon utile*, *commun à tous*, ſont moins durs que *main habile*, *océan irrité*. Boileau lui-même a dit :

Le chardon importun hériſſa nos guérets.

Racine s'eſt permis dans Andromaque,

Pourquoi d'*un an entier* l'avons-nous différée ?

C'eſt une négligence.

Dans les monoſyllables *en*, *on*, *un*, le ſon de la nazale, pour éviter l'aſpiration, ſe réduit à une voyelle pure, ſuivie de l'*n* conſonne, qui s'en détache pour ſe lier avec la voyelle ſuivante : *l'u'n-& l'autre*, *l'o'n-aime*, *en-eſt-il ?* (Dans ce dernier exemple l'*e* qui précède l'*n*, a pris le ſon de l'*a* bref.) Toutefois il eſt mieux de conſerver à la nazale la liberté de retentir, en ne la plaçant devant une voyelle que dans les repos & les ſens ſuſpendus. Il n'y a que La Motte qui n'ait pas ſenti la dureté de ce vers :

Et le mien incertain encore.

C'eſt peu de conſulter, pour le choix, la beauté des ſons en eux-mêmes ; il faut encore y obſerver un mélange, une variété qui nous flatte. La monotonie eſt fatigante, même dans les paſſages, à plus forte raiſon dans les repos. Ce n'eſt pas que le même ſon répété ne plaiſe quelquefois. Quelle douceur, quelle grace,

dit Cicéron, ne sent-on pas dans ces composés, *insipientem*, *iniquum*, *tricipitem!* au lieu qu'il trouve de la rudesse dans *insapientem*, *inæquum*, *tricapitem*: mais cette exception ne détruit pas la règle qui oblige à varier les sons.

Dans nos vers on a fait une loi d'éviter la consonance de deux hémistiches; la même règle doit s'observer dans les repos des périodes: plus ces repos sont variés, plus la prose est harmonieuse. Il y a une espèce de consonance symétrique dont les latins faisoient une grace de style, *similiter cadens*, *similiter desinens*: cette symétrie peut avoir lieu quelquefois dans la prose françoise, mais l'affectation en seroit puérile.

Il y a dans la prose, comme dans les vers, des mesures qu'on appelle *nombres*, composées de deux ou trois sons; il faut éviter que les nombres voisins l'un de l'autre s'appuient sur les mêmes finales, comme dans ce vers de Boileau:

Du destin des latins prononcer les oracles.

Les consonnes ne sont pas des sons, mais des articulations de sons.

La parole a des doux & des forts, des sons piqués, des sons appuyés, des sons flattés, comme la Musique : il n'est donc point de consonne qui mise à sa place ne contribue à l'*Harmonie* du discours ; mais la dureté blesse par-tout l'oreille. Or la dureté consiste, non pas dans la rudesse ou l'âpreté de l'articulation qui souvent est imitative ;

Tum ferri rigor atque argutæ lamina serræ.

Virg.

mais dans la difficulté qu'elle oppose à l'organe qui l'exécute. Le sentiment réfléchi de la peine que doit avoir celui qui parle, nous fatigue nous-mêmes ; & voilà, dans sa cause & dans son effet, ce que nous appelons *dureté de style*.

Ce vers raboteux que Boileau a fait dans le style de Chapelain,

Droite & roide est la côte, & le sentier étroit,

ressemble assez à ce qu'il exprime ; mais la prononciation en est un travail, &

l'organe y eſt à la gêne : en pareil cas, c'eſt par le mouvement qu'il faut peindre, & non par le froiſſement des ſyllabes.

Dans un chemin montant, ſablonneux, mal-aiſé
Et de tous les côtés au ſoleil expoſé,
Six forts chevaux traînoient un coche.
L'équipage ſuoit, ſouffloit, &c.

La langue la plus douce ſeroit celle où la ſyllabe d'uſage n'auroit jamais qu'une conſonne, comme la ſyllabe phyſique ; car dans une ſyllabe compoſée de pluſieurs conſonnes qui ſemblent ſe preſſer autour d'une voyelle, *ſphynx*, *trop*, *Grecs*, *Cécrops*, la réunion précipitée de toutes ces articulations en un temps ſyllabique, rend l'action de l'organe pénible & confuſe ; & quoique chaque conſonne ait naturellement ſon *e* muet pour voyelle, l'intervalle inſenſible que laiſſe entre elles ce foible ſon ; ne ſuffit pas pour les articuler diſtinctement l'une après l'autre. Cependant ce n'eſt pas aſſez qu'une langue ſoit douce : elle doit avoir de quoi

marquer le caractère de chaque idée ; & cela dépend sur-tout des articulations molles ou fermes, rudes ou liantes, qu'elle nous présente au besoin. Par exemple, la réunion de deux consonnes en une syllabe lui donne quelquefois plus de vigueur & d'énergie, comme de l'*f* & de l'*r* dans *frémir*, *frissonner*, *frapper* ; *frendere*, *frangere*, *fragor* ; & du *t* avec l'*r*, comme dans ces vers du Tasse tant de fois cités,

Chiama gli abiator de l'ombre eterne
Il rauco suon de la tartarea tromba.
Treman le spaziose atre caverne,

& comme dans ce vers de Virgile, que le Tasse admiroit lui-même :

Convulsum remis, rostris stridentibus æquor.

Ce n'est point là de la dureté, mais de cette âpreté que le même poète estimoit dans le Dante : *Questa asprezza sente un non so che di magnifico e di grande.*

Ce n'est jamais, comme je l'ai dit, que le travail des organes de la parole qui gêne & fatigue l'oreille ; & c'est dans

les mouvemens combinés de ces organes, que se trouve la raison physique de l'espèce de sympathie ou d'antipathie que l'on remarque entre les syllabes. *Voyez* ARTICULATION.

Si l'oreille est offensée de la consonance des voyelles, par la même raison elle doit l'être du retour subit & répété de la même articulation. Les latins avoient préféré pour cette raison *meridiem* à *medidiem*. Qu'en françois l'on traduisît ainsi le début des Paradoxes de Cicéron : « Brutus, j'ai souvent remarqué que quand Caton ton oncle opinoit dans le sénat », cela seroit choquant & risible. La fréquente répétition de l'*r* & de l'*s* est dure à l'oreille, sur-tout dans des syllabes compliquées, où l'*s* siffle, où l'*r* frémit à la suite d'une autre consonne. La Motte a corrigé dans une de ses odes, *censeur sage & sincère.* Il auroit bien dû corriger aussi :

> Avide des affronts d'autrui......
> Travail toujours trop peu vanté.....
> Les rois qu'après leur mort on loue......

L'homme contre ſon propre vice.....
Ton amour-propre trop crédule.....

& une infinité de vers auſſi durs, ſur leſquels il avoit le malheureux talent de ſe faire illuſion.

Le *z*, qui bleſſoit l'oreille de Pindare, adouci dans notre langue, a quelquefois beaucoup de grace; mais dans une foule d'écrits modernes on l'a ridiculement affecté.

Les latins retranchoient l'*x* des mots composés, où il devoit être ſelon l'étymologie; & nous avons ſuivi cet exemple.

La répétition des dentales mouillées, *che* & *ge*, eſt déſagréable à l'oreille.

Mais écoutons; ce berger joue
Les plus amoureuſes chanſons. *La Motte.*

Les conſonnes les plus favorables à l'*Harmonie* ſont celles qui détachent le plus diſtinctement les ſons, & que l'organe exécute avec le plus d'aiſance & de volubilité: telles ſont les articulations ſimples de la langue avec le palais, de la langue avec les dents, de la lèvre

inférieure avec les dents, & des deux lèvres ensemble.

L'*l*, la plus douce des articulations, semble communiquer sa mollesse aux syllabes dures qu'elle sépare. M. de Fénélon en a fait un usage merveilleux dans son style. « On fit couler, dit Télémaque, des flots d'huile douce & luisante sur tous les membres de mon corps ». L'*l*, si j'ose le dire, est elle-même comme une huile onctueuse, qui, répandue dans le style, en adoucit le frottement ; & le retour fréquent de l'article *le*, *la*, *les*, qu'on reproche à notre langue, est peut-être ce qui contribue le plus à lui donner de la mélodie. Voyez quelle douceur l'*l* communique à ce demi-vers de Virgile :

Quæque lacus latè liquidos.

Le gazouillement de l'*l* mouillée peut servir quelquefois à l'*Harmonie* imitative, mais on en doit réserver le fréquent usage pour les peintures qui le demandent. L'articulation mouillée qui

termine le mot *règne*, feroit insoutenable, si elle revenoit fréquemment.

Le mouillé foible de l'*l*, exprimé par ce caractère *y*, & dont nous avons fait une voyelle, parce qu'il est consonne vocale, est la plus délicate de toutes les articulations : mais cette consonne si douce est trop foible pour soutenir l'*e* muet, comme dans ces mots, *paye*, *essaye* ; au lieu que jointe au son de l'*a*, comme dans *paya*, *déploya*, ou à telle autre voyelle sonore, comme dans *foyer*, *citoyen*, *rayon*, elle est sensible & marque assez le nombre.

Par cette analyse des articulations de la langue, on doit voir quelles sont les liaisons qui flattent ou qui blessent l'oreille.

La prononciation est une suite des mouvemens variés que l'organe exécute ; & du passage pénible ou facile de l'un à l'autre, dépend le sentiment de dureté ou de douceur dont l'oreille est affectée. *Collabantur verba ut inter se quam aptissimè cohæreant extrema cum primis* (Cicéron). Il faut donc examiner avec

soin quelles sont les articulations sympathiques ou antipathiques dans les mots déjà composés, afin d'en rechercher ou d'en éviter la rencontre dans le passage d'un mot à un autre. On sait, par exemple, qu'il est plus facile à l'organe de doubler une consonne en l'appuyant, que de changer d'articulation. Si l'on est libre de choisir, on préférera donc pour initiale d'un mot la finale du mot qui précède : *Les Grecs-sont nos modèles ; le soc-qui fend la terre :*

L'hymen-n'est pas toujours entouré de flambeaux.
Rac.

Il avoit de plant vif-fermé cette avenue.
La Font.

Si La Fontaine avoit mis *bordé* au lieu de *fermé*, l'articulation seroit plus pénible. Ainsi, Virgile ayant à faire entrer le mont *Tmolus* dans un vers, l'a fait précéder d'un mot qui finit par un *t :*

Nonne vides, croceos ut Tmolus odores.

On sait que deux différentes labiales

de ſuite ſont pénibles à articuler ; on ne dira donc point, *Alep-fait le commerce*, *Jacob-vivoit*, *ſep-verdoyant*. Il en eſt ainſi de toutes les articulations fatigantes pour l'organe, & qu'avec la plus légère attention il eſt facile de reconnoître, en liſant ſoi-même à haute voix ce que l'on écrit.

L'étude que je propoſe paroît d'abord puérile : mais on m'avouera que les opérations de la nature ne ſont pas moins curieuſes dans l'homme que celles de l'induſtrie dans le flûteur du célèbre Vaucanſon ; & qui de nous a rougi d'aller examiner les reſſorts de cette machine ?

Au choix, au mélange des ſons, au ſoin de rendre les articulations faciles & de les placer au gré de l'oreille, les anciens joignoient les accens & les nombres.

L'accent proſodique eſt peu de choſe dans les langues modernes (*Voyez* ACCENT) ; mais elles ont leur accent expreſſif, leur modulation naturelle : par exemple, chaque langue interroge, ad-

m[ur]re, se plaint, menace, commande, supplie avec des intonations, des inflexions différentes. Une langue qui dans ce sens-là n'auroit point d'accent, seroit monotone, froide, inanimée ; & plus l'accent est varié, sensible, mélodieux dans une langue, plus elle est favorable à l'Eloquence & à la Poésie.

L'accent françois est peu marqué dans le langage ordinaire, la politesse en est la cause. Il n'est pas respectueux d'élever le ton, d'animer le langage ; & l'accent dans l'usage du monde n'est pas plus permis que le geste : mais, comme le geste, il est admis dans la prononciation oratoire, plus encore dans la déclamation poétique, & de plus en plus, selon le degré de chaleur & de véhémence du style ; de manière que dans le pathétique de la Tragédie & dans l'enthousiasme de l'Ode, il est au plus haut point où le génie de la langue lui permette de s'élever. Mais c'est toujours l'ame elle-même qui imprime ce caractère à l'expression de ses mouvemens.

De là vient, par exemple, que notre Poéſie, aſſez vive dans le Drame, eſt un peu froide dans l'Epópée. Elle a une mélodie pour les ſentimens, elle n'en a point pour les images; & ſi mon obſervation eſt juſte, c'eſt une nouvelle raiſon pour nous de rendre l'Epopée auſſi dramatique qu'il eſt poſſible.

L'*Harmonie du ſtyle* dans notre langue ne dépend pas, autant que dans les langues anciennes, du mélange des ſons plus lents ou plus rapides, liés & ſoutenus par des articulations faciles & diſtinctes, qui marquent le nombre ſans dureté. Mais notre langue même, à une oreille délicate, offre encore ſenſiblement cette *Harmonie* élémentaire.

Commençons par avoir une idée nette & préciſe du rhythme, du nombre, & du mètre.

Le rhythme eſt dans la langue ce que dans la Muſique on appelle *Meſure*. Le nombre en eſt communément le ſynonyme; mais pour plus de clarté, on en fait l'eſpèce du rhythme. Ainſi, par

exemple, on dit que le vers ïambique & le vers trochaïque ont le même rhythme; & qu'ils sont composés de nombres différens.

Dans le systême prosodique des anciens, la mesure avoit plusieurs temps, & la syllabe un temps ou deux, selon qu'elle étoit brève ou longue. On est convenu de donner à la brève ce caractère ᵕ, & à la longue celui-ci ¯. Ces élémens prosodiques se combinoient diversement, & ces combinaisons faisoient tel ou tel nombre; en sorte que les nombres se varioient sans altérer la mesure: la valeur des notes étoit inégale, la somme des temps ne l'étoit pas, & chacun des pieds, ou nombres du vers, étoit l'équivalent des autres. Ainsi, dans le vers hexamètre, le rhythme étoit constant, & le mouvement varié.

Le mètre étoit une suite de certains nombres déterminés: il distinguoit les espèces de vers.

La mesure ou Rhythme à trois temps n'a que trois combinaisons, & ne pro-

duit que trois pieds ou nombres ; le tribrache, ⏑ ⏑ ⏑ ; le chorée ou trochée, − ⏑ ; & l'ïambe, ⏑ −. La mesure à quatre temps se combine de cinq manières, en dactyle, − ⏑ ⏑ ; spondée, − − ; anapeste, ⏑ ⏑ − ; amphibrache, ⏑ − ⏑ ; & dypyrriche, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

Les anciens avoient bien d'autres nombres, dont il seroit superflu de parler ici. Or ces nombres, employés dans la prose, lui donnoient une marche grave ou légère, lente ou rapide, au gré de l'oreille ; & sans avoir, comme le vers, un rhythme précis & régulier, elle avoit des mouvemens analogues à ceux de l'ame.

« La Prose, dit Cicéron, n'admet aucun battement de mesure, comme fait la Musique ; mais toute son action est réglée par le jugement de l'oreille, qui alonge ou abrège les périodes (il pouvoit dire encore, qui les retarde ou les précipite), selon qu'elle y est déterminée par le sentiment du plaisir : c'est là ce qu'on appelle *Nombre* ». Or le même nombre tantôt satisfait pleinement l'o-

reille, tantôt lui laiſſe déſirer un nombre plus ou moins rapide, plus ou moins ſoutenu : Cicéron en donne des exemples ; & cette diverſité dans les ſentimens dont l'oreille eſt affectée, a le plus ſouvent pour principe l'analogie des nombres avec les mouvemens de l'ame, & le rapport des ſons avec les images qu'ils rappellent à l'eſprit.

Il y a donc ici deux ſortes de plaiſir, comme dans la Muſique. L'un, s'il eſt permis de le dire, n'affecte que l'oreille ; c'eſt celui qu'on éprouve à la lecture des vers d'Homère & de Virgile, même ſans entendre leur langue : il faut avouer que ce plaiſir eſt foible. L'autre, eſt celui de l'expreſſion ; il intéreſſe l'imagination & le ſentiment, & il eſt ſouvent très-ſenſible.

Cicéron diviſe le diſcours en périodes & en inciſes ; il borne la période à vingt-quatre meſures, & l'inciſe à deux ou trois. D'abord, ſans avoir égard à la valeur des ſyllabes, il attribue la lenteur aux inciſes, & la rapidité aux périodes ; & en effet, plus les repos ſont fréquens, plus le ſtyle

semble devoir être lent dans sa marche. Mais bientôt il considère la valeur des syllabes dont la mesure est composée, comme faisant l'essence du nombre ; & avec raison : car si les repos, plus ou moins fréquens, donnent au style plus ou moins de lenteur ou de rapidité, la valeur des sons qu'on y emploie ne contribue pas moins à le précipiter ou à le ralentir ; & il est évident qu'un même nombre de syllabes arrivera plus vîte au repos, s'il se précipite en dactyles, que s'il se traînoit en graves spondées. On ne doit donc perdre de vue, dans la théorie des nombres, ni la coupe des périodes, ni la valeur relative des sons.

Tous les genres de Littérature n'exigent pas un style nombreux ; mais tous demandent, comme je l'ai dit, un style satisfaisant pour l'oreille.

Quamvis enim suaves gravesque sententiæ, tamen si inconditis verbis efferuntur, offendunt aures, quarum est judicium superbissimum. Cic.

La diction philosophique est affranchie

de la servitude des nombres : Cicéron la compare à une vierge modeste & naïve qui néglige de se parer. « Cependant rien de plus *harmonieux*, dit-il, que la Prose de Démocrite & de Platon ». C'est un avantage que la raison, la vérité même ne doit pas dédaigner. Il est incontestable que dans un genre d'écrire où le terme qui rend l'idée avec précision est quelquefois unique, où la vérité n'a qu'un point qui souvent même est indivisible, il n'y a pas à balancer entre l'*Harmonie* & le sens ; mais il est rare qu'on en soit réduit à sacrifier l'un à l'autre ; & celui qui sait manier sa langue, trouve bien l'art de les concilier.

Cicéron demande pour le style de l'Histoire des périodes nombreuses, semblables, dit-il, à celles d'Isocrate ; mais il ajoute que ces nombres fatigueroient bientôt l'oreille, s'ils n'étoient pas interrompus par des incises. Ce mélange a de plus l'avantage de donner au récit plus d'aisance & de naturel : or quand on est obligé, comme l'historien, de dire la

vérité & de ne dire que la vérité, l'on doit éviter avec soin tout ce qui ressemble à l'artifice. Quintilien donne pour modèle à l'Histoire la douceur du style de Xénophon, « si éloignée, dit-il, de toute affectation, & à laquelle aucune affectation ne pourra jamais atteindre ».

Il en est du style oratoire comme de la narration historique : la Prose n'en doit être ni tout à fait dénuée de nombres, ni tout à fait nombreuse ; mais dans les morceaux pathétiques ou de dignité, Cicéron veut qu'on emploie la période. « On sent bien, dit-il en parlant de ses péroraisons, que si je n'y ai pas attrapé le nombre, j'ai fait ce que j'ai pu pour en approcher ». Cependant il conseille à l'orateur d'éviter la gêne : elle éteindroit le feu de son action & la vivacité des sentimens qui doivent l'animer ; elle ôteroit au discours ce naturel précieux, cet air de candeur, qui gagne la confiance, & qui seul a droit de persuader.

Quant aux incises, il recommande qu'on les travaille avec soin. « Moins elles

elles ont d'étendue & d'apparence, plus l'*Harmonie* s'y doit faire ſentir ; c'eſt même dans ces occaſions qu'elle a le plus de force & de charme ». Or il entend par *Harmonie*, la meſure & le mouvement qui plaiſent le plus à l'oreille.

On voit combien ces préceptes ſont vagues ; & il faut avouer qu'il eſt difficile de donner des règles au ſentiment. Toutefois les principes de l'*Harmonie* du ſtyle doivent être dans la nature : chaque penſée a ſon étendue, chaque image ſon caractère, chaque mouvement de l'ame ſon dègré de force & de rapidité. Tantôt la penſée eſt comme un arbre touffu dont les branches s'entrelacent ; elle demande le développement de la période : tantôt les traits de lumière dont l'eſprit eſt frappé, ſont comme autant d'éclairs qui ſe ſuccèdent rapidement ; l'inciſe en eſt l'image naturelle. Le ſtyle coupé convient encore mieux aux mouvemens tumultueux de l'ame : c'eſt le langage du pathétique véhément & paſſionné ; & quoique le ſtyle périodique ait plus d'impulſion à

raison de sa masse, le style coupé ne laisse pas d'avoir quelquefois autant & plus de vîtesse : cela dépend des nombres qu'on y emploie.

Il est reconnu que dans toutes les langues le style coupé, le style périodique, sont au choix de l'écrivain, quant aux suspensions & aux repos ; mais toutes les langues, & en particulier la nôtre, ont-elles des temps appréciables, des quantités relatives, des nombres enfin déterminés ? *Voyez* PROSODIE.

Il est du moins bien décidé qu'elles ont toutes des syllabes plus ou moins susceptibles de lenteur ou de vîtesse ; & cette variété suffit à l'*Harmonie* de la Prose.

La gêne de notre syntaxe est effrayante pour qui ne connoît pas encore les souplesses & les ressources de la langue : l'inversion, qui donnoit aux anciens l'heureuse liberté de placer les mots dans l'ordre le plus *harmonieux*, nous est presque absolument interdite. Mais cette difficulté même n'a pas rebuté les écrivains doués d'une oreille sensible ; & ils ont

ſu trouver, au beſoin, des nombres analogues au ſentiment, à la penſée, au mouvement de l'ame qu'ils vouloient exprimer.

Il ſeroit peut-être impoſſible de rendre l'*Harmonie* continue dans notre Proſe : les bons écrivains ne ſe ſont attachés à peindre la penſée, que dans les mots dont l'eſprit & l'oreille devoient être vivement frappés. C'eſt auſſi à quoi ſe bornoit l'ambition des anciens ; & l'on va voir quel effet produiſent dans le ſtyle des nombres placés à propos.

Fléchier, dans l'oraiſon funèbre de M. de Turenne, termine ainſi la première période : « Pour louer la vie & pour déplorer la mort dŭ sāge ĕt vāillānt Mācchăbēĕ». S'il eût dit, *du vaillant & ſage Macchabée ;* s'il eût dit, *pour louer la vie du ſage & vaillant Macchabée, & pour déplorer ſa mort ;* la période n'avoit plus cette majeſté ſombre qui en fait le caractère : la cauſe phyſique en eſt dans la ſucceſſion de l'ïambe, de l'anapeſte, & du dichorée, qui n'eſt plus la même

dès que les mots sont transposés. On doit sentir en effet que de ces nombres les deux premiers se soutiennent, & que les deux derniers, en s'écoulant, semblent laisser tomber la période avec la négligence & l'abandon de la douleur. « Cet homme, ajoute l'orateur, cet homme que Dieu avoit mis autour d'Israël, comme un mur d'airain, où se brisèrent tant de fois toutes les forces de l'Asie.., venoit tous les ans, comme les moindres israélites, réparer, avec ses mains triomphantes, les ruines du sanctuaire ». Il est aisé de voir avec quel soin l'analogie des nombres, relativement aux images, est observée dans tous ces repos : pour fonder un mur d'*aīraīn*, il a choisi le grave spondée; & pour réparer les ruines du sanctuaire, quels nombres majestueux il a pris ! Si vous voulez en mieux sentir l'effet, substituez à ces mots des synonymes qui n'aient pas la même cadence; supposez *victorieuses* à la place de *triomphantes*; *temple*, au lieu de *sanctuaire*: «*Il venoit tous les ans, comme les moindres israé-*

vites, réparer avec ses mains victorieuses les ruines du temple » : vous ne retrouverez plus cette *Harmonie* qui vous a frappé. « Ce vaillant homme, repoussant enfin avec un courage invincible les ennemis qu'il avoit réduits à une fuite honteuse, reçut le coup mortel, & demeura comme enseveli dans son triomphe ». Que ce soit par sentiment ou par choix que l'orateur a peint cette mort imprévue par deux ïambes & un spondée, *rĕçūt lĕ coūp mōrtēl*, & qu'il a opposé la rapidité de cette chute, *cōmme ēnsĕvĕlĭ*, à la lenteur de cette image, *dāns sōn trĭōmphĕ*, où deux nazales sourdes retentissent lugubrement, il n'est pas possible d'y méconnoître l'analogie des nombres avec les idées. Elle n'est pas moins sensible dans la peinture suivante : « Au premier bruit de ce funeste accident, toutes les villes de la Judée furent émues, des ruisseaux de larmes coulèrent de tous les yeux des habitans; ils furent quelque temps saisis, muets, immobiles : un effort de douleur rompant enfin ce long & morne silence,

d'une voix entrecoupée de sanglots, qui formoient dans leurs cœurs la tristesse, la piété, la crainte, ils s'écrièrent : *Comment est mort cet homme puissant qui sauvoit le peuple d'Israël ?* A ces cris, Jérusalem redoubla ses pleurs, les voûtes du temple s'ébranlèrent, le Jourdain se troubla ; & tous ses rivages retentirent du son de ces lugubres paroles : *Comment est mort cet homme puissant*, &c. » Avec quel soin l'orateur a coupé, comme par des soupirs, ces mots, *saisis*, *muets*, *immobiles !* Comme les deux dactyles renversés expriment bien l'impétuosité de la douleur, & les deux spondées qui les suivent, l'effort qu'elle fait pour éclater ! Comme la lenteur & la résonnance de sons rendent bien l'image de *ce long & morne silence !* Comme le dipyrriche & le dactyle, suivis d'un spondée, peignent vivement les pleurs de Jérusalem ! Comme le mouvement renversé de l'ïambe & du chorée dans *s'ĕbrānlĕrĕnt*, est analogue à l'action qu'il exprime ! Combien plus frappante encore est l'*Harmonie* imitative

dans ces mots : « *Le Jourdain ſe troubla, & ſes rivages retentirent du ſon de ces lugubres paroles* » !

Boſſuet n'a pas donné une attention auſſi ſérieuſe au choix des nombres : ſon *Harmonie* eſt plutôt dans la coupe des périodes, briſées ou ſuſpendues à propos, que dans la lenteur ou la rapidité des ſyllabes ; mais ce qu'il n'a preſque jamais négligé dans les peintures majeſtueuſes, c'eſt de donner des appuis à la voix ſur des ſyllabes ſonores & ſur des nombres impoſans.

« Celui qui règne dans les cieux, de qui relèvent tous les Empires, à qui ſeul appartient la gloire, la majeſté, l'indépendance, &c. » Qu'il eût placé *l'indépendance* avant *la gloire* & *la majeſté*, que devenoit l'*Harmonie* ? « Il leur apprend, dit-il en parlant des rois, il leur apprend leurs devoirs d'une manière ſouveraine & digne de lui ». Qu'il eût dit ſeulement *d'une manière digne de lui*, ou *d'une manière abſolue & digne de lui*, l'expreſſion perdoit ſa gravité : c'eſt le ſon

déployé ſur la pénultième de *ſouveraine* qui en fait la pompe.

« Si elle eut de la joie de régner ſur une grande nation, dit-il de la reine d'Angleterre, c'eſt parce qu'elle pouvoit contenter le déſir immenſe qui ſans ceſſe la ſollicitoit à faire du bien ». Retranchez l'épithète *immenſe*, ſubſtituez-y celle d'*extrême*, ou telle autre qui n'aura pas cette nazale volumineuſe, l'expreſſion ne peindra plus rien.

Examinons du même orateur le tableau qui termine l'oraiſon funèbre du grand Condé. « Nobles rejetons de tant de rois, lumières de la France, mais aujourd'hui obſcurcies & couvertes de votre douleur comme d'un nuage, venez voir le peu qui vous reſte d'une ſi auguſte naiſſance, de tant de grandeur, de tant de gloire. Jetez les yeux de toutes parts. Voilà tout ce qu'a pu faire la magnificence & la piété pour honorer un héros. Des titres, des inſcriptions, vaines marques de ce qui n'eſt plus ; des figures qui ſemblent pleurer autour d'un tombeau, & de fra-

giles images d'une douleur que le temps emporte avec tout le reste ; des colonnes qui semblent vouloir porter jusqu'au ciel le magnifique témoignage de votre néant ». Quel exemple du style *harmonieux ! Obscurcies & couvertes de votre douleur* n'auroit peint qu'à l'imagination ; *comme d'un nuage* rend le tableau sensible à l'oreille. Bossuet pouvoit dire, *les déplorables restes d'une si auguste naissance* ; mais pour exprimer son idée il ne lui falloit pas de grands sons ; il a préféré *le peu qui reste*, & a réservé la pompe de l'*Harmonie* pour la *naissance*, *la grandeur*, & *la gloire*, qu'il a fait contraster avec ces foibles sons. La même opposition se fait sentir dans ces mots ; *vaines marques de ce qui n'est plus*. Quoi de plus expressif à l'oreille que ces figures qui semblent pleurer *āutōur d'ūn tōmbeāu !* c'est la lenteur d'une pompe funèbre. Et qu'on ne dise pas que le hasard produit ces effets : on découvre par-tout, dans les bons écrivains, les traces du sentiment ou de la réflexion : si ce n'est

point l'art, c'eſt le génie ; car le génie eſt l'inſtinct des grands hommes. Il ſuffit de lire ces paroles de Fléchier dans la péroraiſon de Turenne : « Ce grand homme étendu ſur ſes propres trophées, ce corps pâle & ſanglant auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé » ; il ſuffit de les lire à haute voix, pour ſentir l'*Harmonie* qui réſulte de cette longue ſuite de ſyllabes triſtement ſonores, terminée tout à coup par ce dypyrriche, *quĭ l'ă frăppĕ.* Dans le même endroit, au lieu *de la religion & de la patrie ēplŏrēĕ*, que l'on diſe, *de la religion & de la patrie en pleurs*, il n'y a plus aucune *Harmonie* ; & cette différence, ſi ſenſible pour l'oreille, dépend d'un dichorée ſur lequel tombe la période : effet ſingulier de ce nombre, dont on peut voir l'influence dans preſque tous les exemples que je viens de citer, & qui, dans notre langue, comme dans celle des latins, conſerve ſur l'oreille le même empire qu'il exerçoit du temps de Cicéron.

Je n'ai fait ſentir que les effets d'une

Harmonie majeſtueuſe & ſombre, parce que j'en ai pris les modèles dans des diſcours où tout reſpire la douleur. Mais dans les momens tranquilles, dans la peinture des émotions de l'ame, dans les tableaux naïfs & touchans, l'Eloquence françoiſe a mille exemples du pouvoir & du charme de l'*Harmonie*. Liſez ces deſcriptions ſi douces que la plume de Fénélon a répandues dans le Télémaque; liſez les diſcours enchanteurs que le touchant Maſſillon adreſſoit à un jeune roi: vous verrez combien la mélodie des paroles ajoute à l'éloquence de la vertu.

Le Poëme épique exigeroit tous les charmes de l'*Harmonie*; mais par malheur nous avons peu de Poëmes en proſe que l'on puiſſe citer comme des modèles du ſtyle *harmonieux*: il ſemble que les traducteurs n'aient pas même eu la penſée de ſubſtituer à l'*Harmonie* des poëtes anciens, les nombres & les mouvemens dont notre langue étoit ſuſceptible: cependant on en trouve plus d'un exemple dans la traduction du *Paradis*

perdu & dans celle de l'*Iliade*; & quoi qu'en disent les partisans trop zélés de nos vers, lorsque dans *Homère* la terre est ébranlée d'un coup du trident de Neptune, l'effroi de Pluton qui *s'élance de son trône*; est mieux peint par ces mots de madame Dacier que par l'hémistiche de Boileau, *Pluton sort de son trône*. Et lorsqu'elle dit des enfers : « Cet affreux séjour, *demeure éternelle des ténèbres & de la mort*, abhorré des hommes & craint même des dieux » ; sa prose me semble, même du côté de l'*Harmonie*, au dessus des vers,

> Cet empire odieux
> Abhorré des mortels & craint même des dieux,

où l'on ne trouve rien de semblable à ces nombres, *demeure éternelle des ténèbres & de la mort*.

L'auteur du *Télémaque* excelle dans les situations paisibles : sa prose mélodieuse & tendre exprime le caractère de son ame, la douceur & l'égalité; mais dans les momens où l'expression deman-

deroit des mouvemens brusques & rapides, son style n'y répond pas assez.

C'est sur-tout dans le récit que le poète doit rechercher les nombres : ils ajoutent au coloris des peintures un degré de vérité qui les rend mobiles & vivantes. Par-là les plus petits objets deviennent intéressans : une paille, une feuille qui voltige dans un vers, nous étonne & nous charme l'oreille.

Sæpé levem paleam & frondes volitare caducas.

Mais dans le style passionné, c'est à la coupe des périodes qu'il faut s'attacher ; c'est de là que dépend essentiellement l'imitation des mouvemens de l'ame.

Me me, adsum qui feci : in me convertite ferrum,
O Rutuli ! mea fraus omnis : nihil iste nec ausus,
Nec potuit. Virg.

L'impatience, la crainte de Nisus pouvoit-elle être mieux exprimée ? Quoi de plus vif, de plus pressant que cet ordre de Jupiter ?

Vade, age, Nate, voca zephiros, & labere pennis.

Voyez au contraire dans le monologue d'Armide, l'effet des mouvemens interrompus :

> Frappons... Ciel ! qui peut m'arrêter ?
> Achevons... Je frémis. Vengeons-nous... Je ſoupire.
>
> Eſt-ce ainſi que je dois me venger aujourd'hui ?
> Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
> Plus je le vois, plus ma vengeance eſt vaine.
> Mon bras tremblant ſe refuſe à ma haîne.
>
> Ah, quelle cruauté de lui ravir le jour !
> A ce jeune héros tout cède ſur la terre.
> Qui croiroit qu'il fût né ſeulement pour la guerre ?
> Il ſemble être fait pour l'amour.

Dans tout ce que je viens de dire en faveur de notre langue, pour encourager les poètes à y chercher la double *Harmonie* des ſons & des mouvemens, je n'ai propoſé que la ſimple analogie des nombres avec le caractère de la penſée. La reſſemblance réelle & ſenſible des ſons & des mouvemens de la langue avec ceux de la nature, cette *Harmonie* imitative qu'on appelle *Onomatopée*, & dont nous voyons des exemples dans les anciens, n'eſt preſque pas

permiſe à nos poëtes. La raiſon en eſt, que dans la formation des langues grecque & latine l'oreille avoit été conſultée, au lieu que les langues modernes ont pris naiſſance dans des temps de barbarie où l'on parloit pour le beſoin & nullement pour le plaiſir. En général, plus les peuples ont eu l'oreille ſenſible & juſte, plus le rapport des ſons avec les choſes a été obſervé dans l'invention des termes. La dureté de l'organe a produit les langues âpres & rudes ; l'exceſſive délicateſſe a produit les langues foibles, ſans énergie, ſans couleur. Or une langue qui n'a que des ſyllabes âpres & fermes, ou que des ſyllabes molles & liantes, a le défaut d'un monocorde. C'eſt de la variété des voyelles & des articulations que dépend la fécondité d'une belle *Harmonie*. Dire d'une langue qu'elle eſt douce ou qu'elle eſt forte, c'eſt dire qu'elle n'a qu'un mode ; une langue riche les a tous. Mais ſi les divers caractères de fermeté & de molleſſe, de douceur & d'âpreté, de viteſſe & de lenteur, y

ſont répandus au haſard, elle exige de l'écrivain une attention continuelle, & une adreſſe prodigieuſe pour ſuppléer au peu d'intelligence & de ſoin qu'on a mis dans la formation de ſes élémens; & ce qu'il en coûtoit aux Démoſthènes & aux Platon, avec la plus belle des langues, doit nous conſoler de ce qu'il nous en coûte.

Il n'eſt facile dans aucune langue de concilier l'*Harmonie* avec les autres qualités du ſtyle; & ſi l'on veut imaginer une langue qui peigne naturellement, il faut la ſuppoſer, non pas formée ſucceſſivement & au gré du peuple, mais compoſée enſemble & de concert par un métaphyſicien comme Locke, un poète comme Racine, & un grammairien comme du Marſais. Alors on voit éclore une langue à la fois philoſophique & poétique, où l'analogie des termes avec les choſes eſt ſenſible & conſtante, non ſeulement dans les couleurs primitives, mais dans les nuances les plus délicates; de manière que les ſynonymes en ſont gradués du rapide au lent, du fort au

foible, du grave au léger, &c. Au systême naturel & fécond de la génération des termes, depuis la racine jusqu'aux derniers rameaux, se joint une richesse prodigieuse de figures & de tours, une variété infinie dans les mouvemens, dans les tons, dans le mélange des sons articulés & des quantités prosodiques, par conséquent une extrême facilité à tout exprimer, à tout peindre. Ce grand ouvrage une fois achevé, je suppose que les inventeurs donnassent pour essais quelques morceaux traduits d'Homère, d'Anacréon, de Virgile, de Tibulle, de Milton, de l'Arioste, de Corneille, de La Fontaine : d'abord ce seroient autant de griffes qu'on s'amuseroit à expliquer à l'aide des livres élémentaires ; peu à peu on se familiariseroit avec la langue nouvelle, on en sentiroit tout le prix : on auroit même, par la simplicité de sa méthode, une extrême facilité à l'apprendre ; & bientôt, pour la première fois, on goûteroit le plaisir de parler un langage qui n'auroit eu ni le peuple

pour inventeur, ni l'ufage pour arbitre, & qui ne fe reffentiroit ni de l'ignorance de l'un ni des caprices de l'autre. Voilà un beau fonge, me dira-t-on : je l'avoue ; mais ce fonge m'a femblé propre à donner l'idée de ce que j'entends par l'*Harmonie* d'une langue ; & tout l'art du ftyle *harmonieux* confifte à rapprocher, autant qu'il eft poffible, de ce modèle imaginaire, la langue dans laquelle on écrit.

HIATUS. L'*Hiatus* eft quelquefois doux & quelquefois dur à l'oreille : les latins, du temps de Cicéron, l'évitoient, même dans le langage familier : les grecs n'avoient pas tous le même fcrupule ; on blâmoit Théophrafte de l'avoir porté à l'excès. « Si Ifocrate, fon maître, lui en a donné l'exemple, dit Cicéron, Thucydide n'a pas fait de même ; & Platon, écrivain encore plus illuftre, a négligé cette délicateffe » (lui dont l'élocution, dit Quintilien, *eft d'une beauté divine & comparable à celle d'Homère*). Ce-

pendant ce concours de voyelles que Platon s'étoit permis, non ſeulement dans ſes écrits philoſophiques, mais dans une harangue de la plus ſublime beauté, Démoſthène l'évitoit avec ſoin : c'étoit donc une queſtion indéciſe parmi les anciens, ſi l'on devoit ſe permettre ou s'interdire l'*Hiatus*.

Pour nous, à qui leur manière de prononcer eſt inconnue, prenons l'oreille pour arbitre.

J'ai dit que l'*Hiatus* eſt quelquefois doux, quelquefois dur ; & l'on va s'en apercevoir. Les accens de la voix peuvent être tour à tour détachés ou coulés comme ceux de la flûte, & l'articulation eſt à l'organe ce que le coup de langue eſt à l'inſtrument : or la modulation du ſtyle, comme celle du chant, exige tantôt des ſons coulés, & tantôt des ſons detachés, ſelon le caractère du ſentiment ou de l'image que l'on veut peindre ; donc, ſi la comparaiſon eſt juſte, non ſeulement l'*Hiatus* eſt quelquefois permis, mais il eſt ſouvent agréable : c'eſt au ſen-

timent à le choisir, c'est à l'oreille à marquer sa place. Nous sommes déjà sûrs qu'elle se plaît à la succession immédiate de certaines voyelles : rien n'est plus doux pour elle que ces mots, *Danaé*, *Laïs*, *Dea*, *Leo*, *Ilia*, *Thoas*, *Leucothoé*, *Phaon*, *Léandre*, *Actéon*, &c. Le même *Hiatus* sera donc mélodieux dans la liaison des mots : car il est égal pour l'oreille que les voyelles se succèdent dans un seul mot, ou d'un mot à un autre. Il y avoit peut-être chez les anciens une espèce de bâillement dans l'*Hiatus*; Mais s'il y en a chez nous, il est insensible, & la succession de deux voyelles ne me semble pas moins continue & facile dans *il y-a*, *il a-été-à*, que dans *Ilia*, *Danaé*, *Méleagre*.

Nous éprouvons cependant qu'il y a des voyelles dont l'assemblage déplaît : *a-u*, *o-i*, *a-an*, *a-en*, *o-un*, sont de ce nombre; & l'on en trouve la cause physique dans le jeu même de l'organe. Mais deux voyelles dont les sons se modifient par des mouvemens que l'organe exé-

cute facilement, comme dans *Ilia*, *Clio*, *Danaé*, non seulement se succèdent sans dureté, mais avec beaucoup de douceur.

L'*Hiatus* d'une voyelle avec elle-même est toujours dur à l'oreille : il vaudroit mieux se donner, même en prose, la licence que Racine a prise, quand il a dit, *j'écrivis en Argos*, que de dire, *j'écrivis à Argos*. C'est encore pis quand l'*Hiatus* est redoublé ; comme dans *il alla à Athènes*.

On voit par-là qu'on ne doit ni éviter ni employer indifféremment l'*Hiatus* dans la prose. Il étoit permis anciennement dans les vers ; on l'en a banni, par une règle à mon gré trop générale & trop sévère. La Fontaine n'en a tenu compte, & je crois qu'il a eu raison.

Du reste, parmi les poëtes qui observent cette règle en apparence, il n'y en a pas un qui ne la viole en effet, toutes les fois que l'*é* muet final se trouve entre deux voyelles ; car cet *e* muet

s'élide, & les sons des deux voyelles se succèdent immédiatement.

Hector tomba sous lui, Troy'expira sous vous...
Allez donc, & portez cette joi' à mon frère.

Racine.

Il y a peu d'*Hiatus* aussi rudes que celui de ces deux vers: la règle qui permet cette élision & qui défend l'*Hiatus*, est donc une règle capricieuse, & aussi peu d'accord avec elle-même, qu'avec l'oreille qu'elle prive d'une infinité de douces liaisons.

HISTOIRE. Cicéron l'a définie: *Le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'école de la vie, la ménagère de l'antiquité* (*a*). Ce n'est là que le développement de l'idée que nous avons tous, au moins confusément, de ce grand moyen de lier par le souvenir les générations & les

(*a*) *Historia testis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magistra vitæ, nuncia vetustatis.* De Or. l. 2.

âges. Mais combien cette idée ne devient-elle pas plus sensible à tous les esprits, & de quelle reconnoissance n'est-on pas ému pour les services que les Lettres rendent au genre humain ; lorsqu'on jette les yeux sur le tableau de son existence?

On voit d'abord le monde entier couvert de ténèbres impénétrables, & les nations répandues sur la surface de la terre, non seulement inconnues l'une à l'autre, mais inconnues à elles-mêmes, passer sans laisser de vestiges, & se précipiter successivement, d'âge en âge, dans cette immense abîme de l'oubli.

Vient le temps où l'Egypte, la Phénicie, la Chaldée inventent l'art de conserver de leur existence passée quelques traces de souvenir. Le petit peuple de la Palestine posséde aussi, dans les livres saints, les titres de son origine & le récit de ses aventures. Mais ces premières lueurs de l'*Histoire* n'éclairent çà & là que quelques points isolés de l'espace. Ce n'est que cinq ou six cents ans après

Moïse & Josué, que, dans les poëmes d'Homère, l'*Histoire* commence à répandre quelque clarté foible & douteuse, sur la Grèce, sur la Phrygie, & sur les côtes de l'orient; & cinq siècles s'écouleront encore, avant que dans la Grèce même elle brille avec plus d'éclat.

C'est là qu'elle paroît enfin comme un astre dont les rayons s'étendent sur des régions éloignées. C'est par les grecs que l'Egypte est connue; & en même temps que leurs armées pénètrent dans l'Asie, l'*Histoire*, qui les accompagne, révèle au monde le secret de l'existence des empires, qui, du Nil au fond de l'Euxin, se sont succédé l'un à l'autre, sans que ni leur splendeur, ni le bruit de leur chûte ait encore averti l'Europe de ces grandes révolutions. Mais tandis que les entreprises de Xercès, la campagne de Xénophon, les guerres d'Alexandre font connoître la Perse & l'Inde, le vaste continent du Nord reste couvert d'une profonde nuit; & les bretons, les germains, les gaulois ne savent du passé que ce qui

qui leur en eſt tranſmis dans les chanſons de leurs poètes. *Carminibus antiquis*, dit Tacite, *quod unum apud illos memoriæ & annalium genus eſt.* De morib. Germ.

Les Lettres paſſent en Italie. Les conquérans du monde apprennent à dépeindre les uſages, les mœurs, la diſcipline, le génie des nations ; & non ſeulement l'Italie, le ſiége de leur domination, devient illuſtre dans leurs annales, mais tout ce qui leur eſt ſoumis a du moins le triſte avantage de participer à leur célébrité. Ils ravagent & ils décrivent ; & à meſure que les Scipions renverſent Numance & Carthage, que Marius bat les Numides, que Lucullus & Pompée étendent les conquêtes des romains en Aſie, que Céſar ſubjugue les Gaules, que les armées d'Auguſte réduiſent le dace & le parthe, & ſoumettent la Germanie, que celles de Titus, ſous la conduite d'Agricola, vont forcer les bretons dans leurs derniers aſiles ; l'*Hiſtoire*, qui ſemble marcher à la ſuite des armées,

éclaire les champs de bataille, &, parmi les ravages & les débris, obſerve les mœurs des nations vaincues, & ramaſſe les monumens qui atteſtent leur antiquité.

Lorſqu'à ſon tour Rome ſuccombe & qu'elle eſt la proie des barbares, l'*Hiſtoire* éprouve une longue éclipſe; & les ténèbres de l'ignorance, où tout le globe eſt replongé, ſemblent avoir éteint tous les rayons de ſa lumière. Mais à la renaiſſance des Lettres, on retrouve ſous les ruines du bas empire les étincelles du feu ſacré : les grecs ont conſervé le ſouvenir des révolutions dont l'Orient a été le théâtre ; & en même temps tous les peuples du couchant & du nord, moins abrutis & plus curieux de ſavoir ce qu'ils ont été, commencent à ſe demander à eux-mêmes quelle a été leur origine, par quelles fortunes diverſes leur aïeux ont paſſé ; & à chercher, dans les archives de leurs pactes & de leurs lois, les traces de leur exiſtence.

Dès lors on voit le flambeau de l'*Hiſtoire* éclairer tout notre hémiſphère

& bientôt porter sa lumière sur un hémisphère inconnu. La Chine & l'Inde transmettent à l'Europe les preuves de cette antiquité attestée dans leurs annales, & qui se perd dans la nuit des temps.

Ainsi, la guerre & le commerce, les conquêtes & les voyages, l'ambition & l'avarice ont successivement étendu sur le globe les découvertes de l'*Histoire*; & l'on peut dire que c'est en traits de sang qu'elle a tracé sa mappe-monde. Mais oublions ce qu'il en a coûté, & ne songeons qu'à rendre utile & salutaire aux hommes cette expérience héréditaire que le présent dépose & lègue aux siècles à venir.

Dans tous les arts, la première règle est d'en bien connoître l'objet : car si l'intention de l'artiste est une fois bien décidée, & dirigée droit à son but, elle sera son guide dans le choix des moyens & dans l'usage qu'il en doit faire. L'objet immédiat de la Poésie est de séduire; celui de l'Eloquence est de persuader celui de la Philosophie est de chercher la

vérité dans la nature & l'essence des choses ; celui de l'*Histoire* est de la démêler dans les faits dignes de mémoire, & d'en perpétuer le souvenir en ce qu'il a d'intéressant.

De tous les attributs, le plus essentiel à l'*Histoire*, c'est donc la vérité, & la vérité intéressante. Mais la vérité suppose l'instruction, le discernement, la sincérité, l'équité. Or l'instruction est incertaine, le discernement difficile, la sincérité rare ; & ce désintéressement absolu, cette liberté de l'esprit & de l'ame, cette pleine impartialité qui caractérise un témoin fidèle, ne se trouve presque jamais. Aussi voit-on l'*Histoire* altérer si souvent & si diversement la vérité de ses récits, qu'on est tenté de la définir comme on a défini la Rénommée,

> La messagère indifférente
> Des vérités & des erreurs.

Des temps reculés & obscurs, elle aura peu de chose à dire, si elle veut être digne de foi ; mais sa ressource est le

ſilence. Des temps moins éloignés & plus connus, du préſent même, elle a ſouvent bien de la peine à découvrir, ſoit dans les faits, ſoit dans les hommes, la vérité qui l'intéreſſe; mais ſa ſauve-garde eſt le doute. Il eſt toujours ſi décent de paroître ignorer ce qu'on ne ſait pas !

A l'égard du diſcernement, il ſeroit injuſte d'imputer à l'*Hiſtoire* les erreurs où elle eſt induite par l'impoſante gravité des témoignages & des indices : l'on ſait bien que le plus ſouvent, ſoit dans l'intérieur des conſeils, ſoit dans le tumulte des armes, ſoit dans le labyrinthe des intrigues de cour, ſoit au fond de l'ame des hommes, en obſervant même avec ſoin les reſſorts des événemens, elle ne peut guère acquérir une certitude infaillible : ſi dans le calcul des probabilités, dans l'examen des vraiſemblances, elle a choiſi du moins le plus croyable des poſſibles, elle a fait tout ce qu'on peut attendre de la prudence humaine en faveur de la vérité.

Mais il eſt des erreurs qu'aucune appa-

rence de vérité n'excuse, & que l'*Histoire* ne laisse pas de recueillir & de perpétuer. Tite-Live pouvoit avoir à respecter l'opinion publique sur les augures & les présages, & sur quelques vieux contes qu'elle avoit consacrés, comme le bouclier tombé du ciel, l'aventure de Corvinus, le rasoir de Tarquin, la ceinture de la Vestale; Tacite avoit aussi quelque raison de ne pas décrier les miracles de Vespasien & les oracles de Sérapis; mais qui l'obligeoit, sous Nerva, de croire au devin de Tibère, & aux leçons qu'il en avoit reçues dans l'art de prévoir l'avenir? Qui obligeoit Plutarque, sous Trajan, de croire aux songes de Sylla & à l'horoscope de Pyrrhus? qui l'obligeoit de croire que les têtes des bœufs que Pyrrhus venoit d'immoler, après avoir été coupées, avoient tiré la langue & avoient léché leur propre sang? qui l'obligeoit de croire que des corbeaux étoient tombés des nues, par la commotion de l'air, aux acclamations de la Grèce assemblée, dans le moment que Flaminius lui

annonça la liberté ? qui l'obligeoit de croire au courage ſurnaturel de cet enfant de Sparte qui s'étoit laiſſé ronger le ventre par un petit renard, ſans le lâcher, ni jeter un ſeul cri ? &c. &c.

Nos bons *hiſtoriens* modernes ont eu moins de reſpect pour la chronique merveilleuſe ; & cela vient de ce que les forces de la nature & leurs limites ſont mieux connues : cela vient auſſi de ce que l'*Hiſtoire*, chez les anciens, étoit en même temps religieuſe & politique ; au lieu que parmi nous, lors même que des fanatiques ou des fourbes ont prétendu aſſocier les choſes ſaintes & les profanes, impliquer Dieu dans leurs querelles, l'attacher à leurs factions, s'en faire un allié, l'engager dans leurs guerres & chacun ſous ſes étendarts, en un mot, le rendre complice de leurs paſſions & de leurs crimes, une ſaine philoſophie eſt parvenue à démêler les intérêts du ciel d'avec ceux de la terre ; & l'*Hiſtoire* a, pour ainſi dire, juſtifié la Providence, en réduiſant les hommes à n'accuſer qu'eux-mêmes

des maux qu'ils se sont faits entre eux.

Quant à la vanité des origines fabuleuses, l'*Histoire* moderne s'en est guérie; & c'est encore un de ses avantages. Les italiens n'ont pas eu besoin de se donner des aïeux chimériques pour en avoir d'illustres; les autres peuples s'en sont passés. Il a suffi aux espagnols & aux anglois de savoir qu'autrefois la courageuse résistance des ibères & des bretons a long-temps fatigué les armées romaines; les germains se sont contentés des titres d'honneur & de gloire que leur a conservés Tacite; les françois n'ont point appelé du témoignage de César : tous ont mis en oubli le merveilleux absurde dont se repaissoient leurs ancêtres; tous ont reconnu qu'ils avoient pris naissance dans le sein de la barbarie, qu'ils n'avoient été qu'un mélange de brigands étrangers & d'indigènes asservis; & tous sont convenus que jusqu'au temps où la discipline les a rendus réciproquement redoutables, jusqu'au temps où la politique a combiné & divisé leurs forces pour les égaliser &

pour les contenir, leurs plus grandes révolutions ont toutes eu la même cause; savoir, que, dans les climats les plus rudes, la nature ayant commencé par endurcir les hommes à la fatigue & au danger, par les rendre robustes, patiens, courageux; elle leur a fait sentir, après, l'avantage d'un ciel plus doux & d'une terre plus fertile, & les y a poussés en foule & par torrens. Ainsi, le nord a toujours pesé & débordé sur le midi; ainsi, les danois, les saxons, les normands, les cimbres, les goths, les lombards, les vandales ont inondé l'Europe; ainsi, les scythes ont inondé l'Asie; ainsi, les tartares ont inondé la Chine. Tout s'est réduit de même, dans les temps éloignés, au mécanisme naturel des causes morales & physiques; & il n'y a plus eu de miracles, que ceux du génie & de la vertu.

Il est bien vrai que cette partie reculée de notre *Histoire* est d'une sécheresse extrême, en comparaison de l'*Histoire* fabuleuse des anciens temps; mais ce n'est ni pour les enfans, ni pour le peuple

qu'elle est écrite ; & du moins ce qui nous en reste, on peut le croire sans rougir.

Mais il est pour l'*Histoire* un autre genre de superstition, nationale ou personnelle, dont elle n'a jamais assez écarté les illusions. Un *historien*, pour être impartial & juste, devroit n'être, comme on l'a dit, d'aucun pays, d'aucun systême politique, d'aucun parti religieux. Celui qui se passionne, ou pour les intérêts de sa secte ou de sa patrie, ou pour la faction qu'il embrasse, ou pour le caractère du personnage qu'il met en scène ; celui qui se laisse éblouir par des talens, par des exploits ou par des qualités brillantes ; celui dont l'admiration se range du côté de la bonne fortune & pardonne tout au succès ; celui qui dans le foible ne voit que le jouet du fort, & qui dans les événemens oublie le juste & l'honnête, pour tout accorder à l'utile ; celui enfin qui n'a pas droit d'écrire, comme Tacite à la tête de ses Annales, *sine irâ & studio*, n'est pas digne de la confiance de la postérité ; & il en

eſt peu d'aſſez libres de toute eſpèce de préventions ou d'affections perſonnelles, pour ſe rendre ce témoignage. La politique a ſes préjugés, l'eſprit de parti ſon délire; les intérêts de l'ambition, de l'orgueil, de la fauſſe gloire, la paſſion de dominer & d'envahir, enfin le zèle du bien public, l'amour de la cité, l'eſprit de corps, ont auſſi leurs préjugés ſuperſtitieux & leurs maximes fanatiques, dont l'*Hiſtorien* doit être dégagé pour être impartial & juſte. Et qui l'eſt parmi les modernes? qui le fut parmi les anciens?

Par-tout l'*Hiſtoire* s'eſt pliée aux mœurs & à l'eſprit du temps. Un peuple a-t-il voulu primer dans ſon pays comme les athéniens; ſe rendre uniquement guerrier comme les ſpartiates, conquérant comme les romains, maître de la mer & du commerce comme les carthaginois; l'*Hiſtoire* a trouvé juſte & grand tout ce qu'il a fait pour atteindre au but de ſon ambition. Le ſyſtême de ſon gouvernement, ſes lois, ſa politique, ſa morale

même, tout a été soumis à la raison d'état. Les crimes nécessaires ou seulement utiles à sa grandeur, à sa puissance, se sont érigés en vertus. L'*Histoire*, ainsi que les nations déprédatrices & conquérantes, semble avoir pris pour règle d'équité le mot de Brennus : *væ victis*.

A l'égard des modernes, je veux bien m'interdire toute espèce d'application ; mais à parler librement des anciens, voyez, dans l'*Histoire* romaine, si jamais le droit de conquête & de rapine est mis en doute ; si aux dévastateurs du monde on a reproché d'autre crime que le péculat, c'est-à-dire, le brigandage personnel ; & s'il y a rien de plus honorable que le pillage militaire & que les dépouilles des nations portées en triomphe au capitole, & entassées dans ce gouffre qu'on appeloit le trésor de Saturne, pour exprimer sans doute qu'il dévoroit tout comme le Temps. Voyez, lorsqu'il s'agit des dissentions du sénat & du peuple, voyez, dis-je, de quel côté se rangera l'*historien*. Il avouera les torts des grands,

le despotisme & l'arrogance du sénat, ses usures, ses injustices, son avarice insatiable, son luxe & son faste insolent, l'état de misère & d'oppression où il tenoit le peuple, la mauvaise foi des promesses qu'il lui faisoit pour le calmer, sa haîne & ses ressentimens contre ceux qui le protégeoient ; mais il en reviendra toujours à louer, dans ce sénat même, sa constance, sa dignité, sa fermeté inébranlable à maintenir ce qu'il appellera sa grandeur & sa majesté. Les vrais romains seront pour lui ceux des patriciens qui auront eu le plus éminemment l'esprit du corps, le despotisme aristocratique ; & vous le surprendrez sans cesse à regarder comme les défenseurs, les vengeurs de la liberté, & les pères de la patrie, ceux qui en étoient les tyrans.

Dans l'*Histoire* grecque on ne trouve pas la même déférence pour l'aristocratie ; mais dans les guerres intestines que la misérable vanité de la préséance alluma entre ces républiques, on voit l'*historien* tout occupé de leur conduite militaire,

de leurs conférences politiques, de l'éloquence de leurs députés, de l'habileté de leurs capitaines, de leurs combats, de leurs ſuccès divers, oublier la futilité du point d'honneur qui les diviſe, & y attacher la même importance qu'au péril dont la Grèce a été menacée à l'invaſion de Xercès; ſans même trouver inſenſée une guerre de vingt-huit ans, qui, pour de folles jalouſies entre deux villes ambitieuſes, vient d'épuiſer de ſang toutes les veines de la Grèce, & va la livrer à demi-vaincue au tyran de la Macédoine, à ce Philippe, qui, mieux qu'homme du monde, ſavoit diviſer pour réduire, & corrompre pour aſſervir.

Dès qu'un écrivain s'eſt frappé d'admiration pour un peuple, ou pour un perſonnage illuſtre, il n'eſt rien qu'il ne lui accorde : l'enthouſiaſte d'Alexandre, Quinte-Curce, ne veut-il pas faire admirer juſqu'à ſa continence au milieu de cent femmes qu'il menoit avec lui?

Rien de plus conſéquent que les lois

de Lycurgue, relativement au projet de maintenir ſon peuple libre. Mais tout ce qui eſt injuſte & louable dans ſon objet, l'eſt-il dans ſes moyens ? Et que n'a pas loué l'*Hiſtoire* dans les lois de Lycurgue? Plutarque ne vante-t-il pas la pudeur des filles de Sparte, qui danſoient nues devant les hommes ? ne dit-il pas même que Sparte étoit le trône de la pudeur ? n'y trouve-t-il pas l'adultère merveilleuſement établi, pour ſe donner de beaux enfans ? & n'ajoute-t-il pas qu'il étoit impoſſible qu'à Sparte il y eût des adultères ? blâme-t-il l'uſage inhumain de jeter dans les fondrières les enfans délicats & foibles ? n'excuſe & n'approuve-t-il pas ce qu'il y a de plus infame dans les mœurs, en nous diſant que, *dans leurs amours, les rivaux ne penſoient qu'à chercher, en commun, les moyens de rendre la perſonne aimée plus vertueuſe & plus aimable* ? & s'il a condamné la perfidie des ſpartiates dans le maſſacre des ilotes, a-t-il eu le moindre ſcrupule ſur le dur eſclavage où ils étoient

réduits ? En un mot, tout ce que Lycurgue avoit institué pour dénaturer l'homme, ne lui semble-t-il pas le chef-d'œuvre de la sagesse ?

Combien de fois n'a-t-on pas répété qu'Alexandre, en portant la guerre dans l'Asie, n'avoit fait que venger la Grèce & que la mettre en sûreté ? On a pu le dire à l'égard de la Perse ; mais l'Inde, qu'avoit-elle fait à la Grèce ? mais les scythes, qu'avoient-ils fait à Alexandre ? quel droit ou quel besoin avoit-il de les attaquer ? prétendoit-il régner du Nil au Tanaïs, du Tanaïs au Gange ? & n'est-ce pas du moins une ambition insensée, comme une bonne femme le disoit à Philippe, que l'ambition d'envahir ce que l'on ne peut gouverner ? L'*Histoire* reproche à Alexandre le meurtre de son favori ; mais lui reproche-t-elle d'avoir versé le sang de tant de nations paisibles qu'il fit égorger à plaisir, pour se faire louer des sophistes d'Athènes, & faire dire à Lacédémone, *Puisqu'Alexandre veut être Dieu, qu'il soit Dieu ?*

Cependant l'on conçoit comment, dans un homme extraordinaire, le génie des grandes choses, l'audace, la valeur, la constance dans les travaux, en un mot, cette force d'ame qui justifie en quelque sorte l'ambition de dominer, ont pu en imposer à des *historiens* susceptibles d'enthousiasme ; & dans Quinte-Curce on pardonne à l'illusion qu'il s'est faite sur son héros : comme elle étoit sans intérêt, elle est exempte du soupçon de bassesse : il a manqué de philosophie, & non pas de sincérité. Mais qui condamnoit Velleius Paterculus à la plus lâche prostitution où puisse être réduit le plus vil des esclaves ? C'est lui qui nous a dit, *semper magnæ fortunæ comes est adulatio* ; & il semble avoir voulu le prouver par son exemple, en rampant aux pieds de Tibère. Encore Tibère, ce monstrueux Prothée, par la diversité de ses mœurs & de sa conduite, & par le mélange imposant de quelques grandes qualités parmi des vices détestables, donnoit-il prise à la flatterie. Mais quel prétexte peut-elle avoir lorf-

qu'elle veut trouver de l'héroïſme dans un orgueil ſans courage, & dans une arrogance oiſive & molle qui ne fait qu'ordonner le crime & le malheur ? Jamais un deſpote indolent, qui du ſein de ſes voluptés envoie à ſes voiſins l'effroi, la déſolation, le ravage, devroit-il entendre l'*Hiſtoire* dire de lui qu'il a dompté des nations, remporté des victoires ? La valeur de ſes troupes, l'habileté de ſes généraux, quelques milliers d'hommes de plus, qui, du côté de l'ennemi, ont péri dans une campagne, quelques champs dévaſtés & inondés de ſang, dont il eſt reſté poſſeſſeur juſqu'au premier revers : voilà les titres de ſa goire ; & des guerres injuſtes, qui ont ruiné ſes peuples, lui ont obtenu la même place que ſi, au péril de ſa vie & au mépris de ſon repos, il avoit pris & porté les armes pour le ſalut de ſon pays.

Ainſi, ſans ſe croire coupable d'adulation, & ſeulement ſéduite & entraînée par l'opinion dominante & par l'ivreſſe populaire, l'*Hiſtoire* n'a preſque jamais

apprécié ni les faits ni les hommes à leur juste valeur.

Il y a cependant quelque chose de plus vil & de plus lâche que l'adulation dans un écrivain : c'est la calomnie ; & les *historiens* animés de l'esprit de parti n'en ont été presque jamais exempts. Soit passion, soit complaisance, loin de se faire un scrupule, une honte de noircir ou la secte ou la faction contraire, ils semblent s'en faire un devoir. Louis XIV avoit pu mériter l'aversion des Protestans ; mais les *historiens* protestans se sont déshonorés en outrageant Louis XIV. Je m'étonne comment des nations généreuses ont applaudi à la bassesse des écrivains qui, pour leur plaire, se sont faits calomniateurs. On pardonne l'injure aux malheureux en qui l'oppression & la souffrance ont exalté les haînes & les ressentimens ; mais que les oppresseurs eux-mêmes calomnient les opprimés, que le despotisme, indigné d'une résistance légitime, s'en venge en outrageant ceux qu'il n'aura pu asservir ; c'est un genre

d'indignité que les anciens ne connoiſſoient pas. Le fanatiſme national en eſt l'excuſe dans la populace ; rien ne peut l'excuſer dans un *hiſtorien*. La ſituation de ſon ame eſt le calme & la liberté.

Celui-là ſeul eſt donc impartial, dont on ne peut deviner, en liſant, quels étoient ſon pays, ſa religion, ſon état ; s'il étoit grec, ou romain, ou ſamnite, françois, anglois, ou américain ; s'il étoit de l'ordre des ſénateurs, ou du collége des pontifes, ou de la claſſe des plébéiens ; s'il tenoit pour l'oligarchie, ou pour le gouvernement populaire ; celui enfin qui, ne laiſſant voir l'eſprit & l'intérêt d'aucun corps ni d'aucune ſecte, paroît n'avoir d'autre parti que le parti de la vérité.

Mais ſi on exige de l'*Hiſtoire* un déſintéreſſement abſolu, une impartialité conſtante, de quel ſentiment ſera-t-elle animée ? Demanderois-je à l'écrivain une tranquille & froide indifférence entre le crime & la vertu, une inſenſibilité ſtupide pour des actions ou des événemens qui décident du ſort des peu-

ples ? Non, certes ; & un *hiſtorien* apathique me ſemble un homme dénaturé. Mais l'intérêt dont il doit être ému, n'eſt ni celui de la vanité d'un ſénat ou d'un ſouverain, ni celui des proſpérités & de la grandeur d'un empire, ni excluſivement celui de ſa patrie ; mais celui de l'humanité, de l'innocence, de la foibleſſe, de la vertu dans le malheur, de ſes ſemblables, quels qu'ils ſoient & quelque pays qu'ils habitent, lorſqu'ils ſouffrent des maux qu'ils n'ont point mérités. Ce n'eſt pas que je vouluſſe voir dans l'*hiſtorien* les émotions, les paſſions de l'orateur ou du poète : tout, dans ſes ſentimens comme dans ſon langage, doit être grave & modéré ; mais il eſt une manière d'être affecté qui convient à ſon caractère, & qui elle-même en conſtitue la décence & la dignité. Tout lecteur qui n'a point perdu le ſentiment de la droiture & de l'équité naturelle, ne peut ſouffrir qu'un *hiſtorien* décrive froidement des proſcriptions & des maſſacres ;

encore moins peut-il le voir, ſans indignation, abjurer le nom d'homme, pour n'être plus que ce qu'on appelle patriote ou républicain. Il n'eſt rien qu'on ne doive à ſon pays, excepté ſon aveu pour des actions injuſtes ; & s'il eſt honteux d'y donner ſon conſentement, à plus forte raiſon l'eſt-il d'y proſtituer ſes éloges. Le crime national, comme le crime perſonnel, doit être crime ſous la plume comme ſous les yeux de l'homme de bien. S'il manque de courage, il peut ne pas écrire ; mais s'il écrit, aucun devoir ne peut le forcer à trahir la vérité, la nature, & ſon ame ; & ce qui conſtitue l'intégrité, la ſincérité, & la dignité de l'*Hiſtoire*, contribue auſſi naturellement à rendre intéreſſante la vérité qu'elle tranſmet.

On peut diſtinguer, dans l'*Hiſtoire*, un intérêt d'inſtruction & un intérêt d'affection. Quant à l'inſtruction, il n'eſt pas difficile, ſoit dans les faits, ſoit dans les hommes, de diſcerner ce que l'*Hiſtoire* doit prendre ſoin de recueillir : il ſuffit

de se demander quels sont, parmi les événemens & les exemples du passé, ceux qui peuvent être pour l'avenir des avis salutaires, ou de sages leçons.

Ce qui, d'un siècle à l'autre, peut instruire les hommes, ce sont d'abord les diversités de l'espèce humaine elle-même, si bisarrement variée & dans son naturel & dans les accidens qui l'ont modifiée : les premières agrégations ; la condition primitive ; les manières de vivre, les moyens d'exister ; le mélange des colonnies avec les peuples aborigènes ; l'organisation de la société ; les différences de génie & de caractère des peuples ; les vices & les avantages des constitutions & des formes que la société s'est données, ses mœurs, ses coutumes, ses lois, les progrès de son industrie & de sa civilisation, les sources plus ou moins fécondes de sa force & de sa richesse ; ce qui a le plus contribué à son accroissement & à sa décadence ; les causes des événemens qui ont marqué sa durée & des changemens qu'elle a subis ; sur-tout,

le caractère, le génie, les talens, les vertus, les vices des hommes qui ont le plus agi & pesé sur ses destinées : tels seront, au premier coup-d'œil, les objets d'une curiosité sérieuse, digne de la postérité.

Les points principaux sur lesquels semble, dans tous les temps, avoir roulé le monde, sont la religion & la politique : ses premiers mobiles furent le besoin, l'inquiétude du mal-aise, & l'espérance d'un meilleur sort : les fruits de sa civilisation ont été l'agriculture, le commerce, la police, la discipline, les mœurs, les lois, les arts, l'abondance, & la sûreté : les semences de ses discordes, l'ambition, l'avarice, & l'envie : ses fléaux, la guerre & le luxe, la superstition & le fanatisme, les dissentions domestiques, les jalousies nationales, les rivalités personnelles, les intérêts & l'ascendant de quelques hommes extraordinaires, & la docilité stupide, l'ardeur aveugle de la multitude à servir les passions ; ou d'un seul, ou d'un petit nombre. C'est donc

là

là bien évidemment ce que le présent & l'avenir ont intérêt de savoir du passé, pour en tirer les fruits d'une expérience anticipée, & se rendre, s'il est possible, meilleurs, plus sages, & plus heureux.

Réduite à ces points principaux, l'*Histoire* seroit dégagée d'une multitude de détails oiseux, stériles & frivoles, que la vanité seule, ou d'une ville, ou d'une province, ou d'un corps, ou d'une famille, rend importans pour elle, & qui pour le reste du monde ne sont dignes que de l'oubli.

Mais il est dans les causes des événemens mémorables, un intérêt d'affection qui est comme l'ame de l'*Histoire*, & qui rapproche & réunit tous les lieux, tous les temps, tous les peuples du monde, parce qu'il les met en société de périls & de craintes, & que dans le passé il leur fait voir l'image du présent & de l'avenir. *Posteri, posteri, vestra res agitur*, est la devise de l'*Histoire*: c'est par ces relations & par ces ressemblan-

ces, qu'elle nous rend, comme on l'a dit,

> Contemporains de tous les âges,
> Et citoyens de tous les lieux.

Or si cet intérêt tient essentiellement à la nature & des faits & des hommes, il tient aussi à la manière dont les hommes sont peints, & dont les faits sont racontés. Le même événement, retracé par deux écrivains également instruits, mais inégalement doués de sensibilité, de chaleur, d'éloquence, sera stérile & froid sous la plume de l'un, fécond & pathétique sous la plume de l'autre; & c'est ici que se fait sentir la différence que j'ai déjà marquée entre un témoin comme Suétone, & un témoin comme Tacite. L'*historien*, je le répète, n'est ni poète ni orateur: son style ne sera donc ni aussi coloré, ni aussi véhément que le style oratoire & que le style poétique: ce n'est ni l'imagination ni la passion qui le doit dominer, c'est la vérité simple; mais la vérité simple a sa couleur, comme

elle a sa lumière, & sa lumière n'est dénuée ni de force ni de chaleur. *L'historien* est un témoin fidèle, grave, ingénu, mais sensible ; & son style n'en est que plus sincère, lorsqu'il porte l'impression que les objets ont dû laisser dans son esprit & dans son ame. Or ces impressions se font sentir, ou à chaque trait, comme dans Tacite, ou seulement par des traits échappés, comme dans cet exemple cité par Montesquieu à la louange de Suétone. Suétone, après avoir froidement décrit les atrocités de Néron, change de ton tout à coup, & dit : « L'univers entier ayant souffert ce monstre pendant quatorze ans, enfin l'abandonna ». *Tale monstrum per quatuordecim annos perpessus terrarum orbis, tandem deseruit.* Ce changement de style, cette découverte soudaine de la manière de penser de l'écrivain, cette façon de rendre en aussi peu de mots une si grande révolution, excite sans doute dans l'ame, comme l'observe Montesquieu, l'émotion de la surprise.

Mais quelque frappans que soient de pareils traits répandus dans l'*Histoire*, ce contraste d'une froideur continue avec un mouvement de sensibilité soudain, rapide, & passager, ne paroîtroit pas assez naturel, s'il étoit trop fréquent; & s'il étoit rare, il feroit peu d'honneur au caractère de l'écrivain, qui, de sang froid, pourroit décrire un long tissu d'atrocités, sans aucun signe d'émotion. J'aime donc mieux la manière ingénue & simple de Tacite, qui, à chaque trait de burin, nous fait sentir ce qu'il a éprouvé lui-même, comme lorsqu'il décrit les commencemens insensibles de la domination d'Auguste: *Posito triumviri nomine, consulem se ferens, & ad tuendam plebem tribunitio jure contentum; ubi militem donis, populum annonâ, cunctos dulcedine otii pellexit, insurgere paulatìm, munia senatûs, magistratuum, legum, in se trahere, nullo adversante: cùm ferocissimi per acies aut proscriptione cecidissent, ceteri nobilium, quanto quis servitio promptior, opibus & honoribus extolle-*

rentur, ac novis ex rebus aucti, tuta & præsentia, quam vetera & periculosa mallent. Neque provinciæ illum rerum statum abnuebant, suspecto senatûs populique imperio, ob certamina potentium, & avariciam magistratuum, invalido legum auxilio, quæ vi, ambitu, postremò pecuniâ turbabantur (a). Dans ce peu de

---

(*a*) « Auguste ayant déposé le nom de Triumvir, & n'affectant que celui de Consul, parut d'abord se contenter de l'autorité de Tribun, afin de protéger le peuple. Mais dès qu'il eut gagné les soldats par des dons, la multitude par l'abondance, tous par l'attrait d'un doux repos, on le vit s'élever insensiblement, en attirant à lui le pouvoir du sénat, des magistrats, & des lois, sans que personne y mît obstacle. Les plus intraitables avoient péri dans les combats, ou dans la foule des proscrits. Le reste des nobles voyoit que les richesses & les honneurs se mesuroient à l'empressement que chacun témoignoit pour la servitude; & agrandis par le nouvel état des choses, ils préféroient, à la périlleuse incertitude de leur situation passée, des biens assurés & présens. Ce changement ne déplaisoit pas même aux provinces, à qui les dissentions des grands & l'avarice des magistrats avoient rendu suspecte la domination du

mots, le caractère d'un oppresseur adroit, d'un peuple avili, d'un sénat corrompu, & l'impression que cet état de Rome fait sur l'ame de l'*historien*, percent d'autant plus vivement, que l'énergie de l'expression n'en est que la vérité pure.

De même, soit que Tacite nous dévoile les profondes noirceurs de l'ame de Tibère, les turpitudes d'Agrippine, la férocité de Néron; soit qu'il nous représente la stupide insensibilité de Claude; soit qu'il nous décrive la mort philosophique de Sénèque, la mort héroïque de Thraséas, la mort plus philosophique & plus héroïque d'Othon, ou celle de Pétrone, si singulièrement mêlée d'une indolence épicurienne & d'une constance stoïque; le vice, le crime, la vertu, leur mélange, tout dans son style porte le double caractère de l'objet & de l'écrivain. Il semble avoir un fer brûlant pour flétrir le vice & le crime, & les couleurs

sénat & du peuple, & qui n'attendoient plus aucun secours des lois, que la force, la brigue & la cupidité avoient anéanties».

les plus suaves pour représenter-la vertu. Voyez sur un même tableau la peinture de l'ame de Domitien & de celle d'Agricola.

Nero subtraxit oculos, jussitque scelera, non spectavit. Præcipua sub Domitiano miseriarum pars erat videre & aspici : cùm suspiria nostra subscriberentur; cùm denotandis tot hominum palloribus sufficeret sævus ille vultus, & rubor à quo se contra pudorem muniebat. Tu vero, felix Agricola, non tantum vitæ claritate, sed oportunitate mortis..... Si quis piorum manibus locus; si, ut sapientibus placet, non cum corpore extinguntur magnæ animæ, placidè quiescas; nosque, domum tuam, ab infirmo desiderio & muliebribus lamentis ad contemplationem virtutum tuarum voces, quas neque lugeri neque plangi fas est. Id filiæ uxorique præsertim, sic patris, sic mariti memoriam venerari ut omnia facta dictaque ejus secum revolvant, famamque ac figuram animi magis quam corporis complectantur; forma mentis æterna, quam tenere & exprimere, non per alienam materiam

& artem, sed tuis ipse moribus potes. Quidquid ex Agricola amavimus, quidquid mirati sumus, manet, mansurumque est in animis hominum, in æternitate temporum, famâ rerum (*a*).

(*a*) « Néron du moins détournoit les yeux. Il ordonnoit le crime, il ne le regardoit pas. Sous Domitien, un surcroît de supplice pour les mourans, étoit de le voir & d'en être vus. Il tenoit registre de nos soupirs; & pour épier & noter tant de malheureux, il suffisoit de ce visage atroce, que sa rougeur prémunissoit contre celle de la pudeur..

Vous, Agricola, vous avez été heureux, & par l'éclat de votre vie, & par une mort qui vous a épargné le spectacle de tant de maux. S'il est un asile pour les mânes; si, comme le disent les sages, les grandes ames ne sont pas éteintes au même instant que périssent les corps, homme juste, reposez en paix; & nous, votre famille, enseignez-nous à vous regretter sans foiblesse, & à cesser de vaines plaintes, en contemplant ces rares vertus qui nous défendent de vous pleurer. Ce que vous doivent aujourd'hui & votre fille & votre épouse, c'est de conserver si présente & de révérer si tendrement la mémoire d'un père & d'un époux, qu'elles soient sans cesse occupées

Ce ne fut pas sans de lents progrès que l'*Histoire* ancienne parvint à ce degré de perfection inimitable. Les premières annales des romains n'étoient qu'un registre public, où étoient inscrits, sans aucun art, les événemens de l'année. C'est d'après ce modèle qu'écrivirent l'*Histoire* Fabius Pictor, & Pison (*a*). Il en avoit été de même parmi les grecs; & c'étoit ainsi que Phérécide, Hellanicus, Acusilas avoient écrit. Mais au lieu que dans Rome, jusqu'au temps de Salluste, l'*Histoire* fut réduite à cette sécheresse, à

---

de ses actions & de ses paroles; c'est d'embrasser plutôt l'image de son ame que celle de son corps. L'ame est douée d'une forme immortelle que nul objet matériel, nul art étranger ne peut rendre; & la vôtre a pu seule se peindre dans vos mœurs. Tout ce que nous avons aimé, tout ce que nous avons admiré dans Agricola, nous reste, & revivra sans cesse dans l'éternité des temps & dans la mémoire des hommes.

(*a*) *Hanc similitudinem scribendi multi secuti sunt, qui sine ullis ornamentis, monumenta solum temporum, hominum, locorum, gestarumque rerum reliquerunt.* Cic. de Or. l. 2.

cette nudité d'expression, où l'écrivain ne recherchoit pour toute gloire que la briéveté & la clarté (*a*); dans la Grèce, elle avoit de bonne heure formé son génie & son style aux écoles de l'Eloquence & à celles de la Philosophie: c'étoit de là qu'étoit sorti cet Hérodote, dont l'élocution ravissoit Cicéron lui-même; ce Thucydide, qui, dans l'art de parler, passa de loin, dit-il, tous ses rivaux; dont le style est si plein de choses, que le nombre des pensées y égale presque le nombre de paroles, & qui réunit tant de précision avec tant de justesse, que l'on ne sait si c'est l'expression qui orne la pensée, ou la pensée l'expression (*b*). De-là même école sortirent Ephore & Théopompe, deux hommes de génie,

(*a*) *Et dum intelligatur quid dicant, unam dicendi laudem putant esse, brevitatem.* Ibid.

(*b*) *Qui ita creber rerum frequentiâ, ut verborum propè numerum sententiarum numero consequatur; ita porrò verbis aptus & pressus, ut nescias utrum res oratione, an verba sententiis illustrentur.* Ibid.

tous deux disciples d'Isocrate. Enfin parut, ajoute Cicéron, le digne élève de Socrate, le prince des historiens, Xénophon (*a*).

Le premier des latins qui appliqua l'Eloquence à l'*Histoire*, ce fut Salluste. Tite-Live l'y déploya, & avec autant de magnificence que Thucydide & Xénophon lui-même; mais, comme eux, avec la réserve convenable au témoin des temps. Dans ses récits comme dans ses harangues il est toujours près des limites qui doivent séparer l'*historien* de l'orateur & du poète; mais il ne les passe jamais; & pour le charme & la dignité du style de l'*Histoire*, pour le dégré d'élévation & de couleur qui lui convient, l'ampleur, la pompe, & l'harmonie dont il est susceptible, je ne crois pas qu'il y ait de modèle plus accompli que Tite-Live.

Mais ce n'est pas tout, ce n'est pas

(*a*) *Deinde etiam à philosophiâ profectus princeps Xenophon, Socraticus ille.*

même assez pour l'*Histoire* d'être éloquente : il lui est sur-tout recommandé d'être philosophique ; & pour ce dernier caractère, que j'appellerai sa vertu, rien n'est comparable à Tacite. Plus pressé, plus concis, plus vigoureux que Tite-Live du côté de l'expression, il est aussi, du côté des pensées, plus énergique & plus profond ; & du côté des mœurs, plus grave & plus austère. Qu'un peintre, d'après leur génie, essaye de se figurer & de nous peindre leur image, il va donner à Tite-Live un air calme & majestueux, mais à Tacite un air mélancolique, mêlé de sensibilité, de sévérité, de bonté.

« Qu'on ne compare pas, dit-il, nos Annales avec ces anciennes *Histoires* de la république romaine. Là, des guerres & des travaux immenses, des rois vaincus & captifs ; & au dedans, des dissentions des consuls avec les tribuns, des lois pour le partage des terres, ou pour assurer l'abondance, les débats des grands & du peuple, sont décrits avec liberté. Ici c'est un travail obscur & [...]

serré dans des bornes étroites ». Et cependant c'est cette obscurité d'une paix triste & sombre, intérieurement troublée par la fermentation de tous les vices & de toutes les passions d'une foule de mauvais princes, environnés d'une cour dépravée, c'est là le grand intérêt de Tacite. Son *Histoire* même, où il annonce de si tragiques événemens (*a*), n'est pas aussi

---

(*a*) *Opus agredior opimum casibus, atrox prœliis, discors seditionibus, ipsâ etiam pace sævum : quatuor principes ferro interempti, tria bella civilla, plura externa, ac plerumque proxima.... Italia novis cladibus, vel post longorum sæculorum seriem repetitis, afflicta : haustæ aut obrutæ urbes, fecundissima Campaniæ ora : urbs incendiis vastata, consumptis antiquissimis delubris, ipso Capitolio manibus civium incenso : pollutæ cerimoniæ : magna adulteria : plenum exiliis mare, infesti cædibus scopuli : atrociùs in urbe sævitum : nobilitas, opes omissi, gestique honores pro crimine, & ob virtutes certissimum exilium : nec minus præmia delatorum invisa quam scelera... odio & terrore corrupti in dominos servi, in patronos liberti, & quibus deerat inimicus, per amicos oppressi.* Hist. liv. 1.

attachante que ses Annales, par la raison que dans celles-ci ce sont les hommes encore plus que les choses qu'il creuse & qu'il approfondit. Avec quels traits il peint la violence & l'atrocité de ce Metellus, l'accusateur de Thraseas ! quel charme il prête à l'éloquence de la fille de Seranus ! comme il est toujours l'ami ardent de la vertu, l'ami tendre de l'innocence dans le malheur, & l'ennemi austère & inflexible du crime heureux !

Or c'est ce caractère de moralité répandu dans l'*Histoire* & sur-tout dans les Annales de Tacite, qui en fait le prix inestimable. Nul homme, depuis que l'on a peint le sentiment & la pensée, n'a plus profondément gravé dans ses écrits l'empreinte de son ame. C'est, selon moi, de lui qu'on doit apprendre à quel degré de chaleur & d'intérêt le style de l'*Histoire* peut être poussé, sans rien perdre de son impartialité, & sans rien ôter à l'écrivain de son intégrité de juge. Dans ses harangues, nulle emphase; dans ses portraits, nulle manière; dans ses descriptions, nul

appareil ; dans ſes réflexions, même les plus profondes, nulle oſtentation de penſée ; dans ſes expreſſions les plus hardies & les plus énergiques, nulle contention, nul effort : par-tout la vérité ſans fard, & toujours ce qu'un temoin attentif & ſévère, un obſervateur ſérieux & pénétrant a vu de plus caché dans le fond de l'ame des hommes, lorſque les ſituations & les événemens lui en ont révélé le ſecret. Liſez le règne de Tibère, ou celui de Néron ; ces deux terribles & longues tragédies, dont Rome eſt le théâtre, & où Tacite a porté ſi loin l'art d'émouvoir : l'éloquence artificielle, le ſoin d'orner & d'agrandir n'y entre pour rien. Mais en même temps qu'il eſt impoſſible d'y apercevoir un trait exagéré ou ſuperflu, il eſt impoſſible d'y déſirer un trait ſenſible & intéreſſant qu'il ait manqué, ou qu'il ait affoibli.

Je ſuis cependant très-éloigné de vouloir que l'*Hiſtoire* n'ait qu'un modèle, ou que le même ſoit toujours préférable ; & je commence par diſtinguer deux hy-

pothèses qui demandent deux manières très-différentes : l'une, où l'*historien* suppose des lecteurs qui ne savent rien de ce qu'on va leur raconter, & l'autre qui suppose des lecteurs vaguement, confusément instruits des événemens qu'on rappelle. A la première doit s'appliquer la méthode que Cicéron nous trace (*a*) pour l'*Histoire* développée ; c'est la manière de Tite-Live : à la seconde, il convient de serrer le tissu des événemens, d'approfondir au lieu d'étendre ; c'est la manière de Tacite. Que tous les *historiens* romains eussent péri dans un incendie, & que Tite-Live lui seul eût été

(*a*) *In rebus magnis memoriâque dignis, consilia primum, deinde acta, postea eventus expectantur : & de consilio significari quid scriptor probet ; & in rebus gestis declarari, non solum quid actum aut dictum sit, sed etiam quo modo ; & cùm de eventu dicatur, ut causæ explicentur omnes, vel casus, vel sapientiæ, vel temeritatis ; hominumque ipsorum non solum res gestæ, sed etiam qui famâ ac nomine excellant, de cujusque vitâ atque naturâ.* De Or. l.

conservé ; nous aurions su l'*Histoire* romaine. Mais qu'un écrivain comme Tacite nous fût resté seul à la place de Tite-Live ; ces fait indiqués d'un seul trait, ces détails si rapidement, si brièvement accumulés, seroient à chaque instant des énigmes inexplicables.

Le style, si je l'ose dire, substantiel & condensé, qui convient à des faits déjà connus, & où la pensée aide à la lettre, n'est donc pas celui qui convient à des récits dont le fond, les détails, les circonstances, tout est nouveau.

Deux autres hypothèses, relatives aux temps, peuvent encore exiger de l'*Histoire* plus ou moins de détails : ce sont les points de perspective que les écrivains se proposent. Plus la postérité pour laquelle on écrit est reculée, plus l'intérêt des détails diminue ; & si, à chaque trait, l'*historien* se demande, *qu'importe à l'avenir, à un avenir éloigné ?* le volume des faits qu'il aura recueillis, se réduira souvent à peu de chose. Il n'y a que les peuples célèbres & les

hommes vraiment illustres, dont les particularités domestiques soient intéressantes encore à une certaine distance. Mais ce qui pour une postérité éloignée n'a rien de curieux, le temps auquel on touche, le pays où l'on est peut désirer de le savoir. C'est là, pour le discernement & pour le choix de l'écrivain, l'une des grandes difficultés. Il est presque assuré d'être prolixe à l'égard des siècles à venir, s'il accorde au sien les détails qu'il a droit de lui demander; & s'il néglige ces détails, il s'expose au reproche de n'avoir pas rempli sa tâche: car ces détails ne sont pas tous frivoles, & la proximité des temps peut leur donner une influence & des rapports d'utilité qui les rendent indispensables.

L'*historien* qui ne s'occupera que de sa propre gloire, évitera aisément cet écueil, en choisissant parmi les siècles écoulés, celui qui lui présente le plus de sommités brillantes & d'événemens susceptibles d'un intérêt universel. L'histoire des révolutions aura toujours cet avan-

tage. Mais s'il se borne, pour être utile, à raconter fidèlement ce qu'il a vu de près, on doit s'attendre qu'en écrivant l'*Histoire* de son siècle, il n'aura ni la précision, ni la rapidité d'un écrivain qui, dans l'éloignement, ne cherche que des points éminens à tracer, & que de grands tableaux à peindre.

Enfin, dans l'hypothèse la plus commune, il peut arriver que le nombre des objets importans dont l'*Histoire* est chargée; que la difficulté de les lier ensemble, de les distribuer, de les mêler sans les confondre; que la difficulté plus grande encore de donner à chacun toute son étendue, sans ralentir, suspendre, intervertir le cours & l'ordre des événemens; en un mot, que la complication de la machine politique oblige l'*Histoire* à la décomposer, à se diviser elle-même en autant de parties qu'elle a d'objets divers; & c'est ce qu'elle a fait souvent. Ainsi, la guerre, les finances, le commerce, les arts, les lois, les négociations ont eu leur *Histoire* distincte; & de cette di-

vision naît la différence des styles convenables à leur objet.

L'art militaire, la marine, l'économie, le commerce, les lois ont une langue sévèrement exacte. Celle de la politique est plus affilée & plus subtile: dans les affaires du cabinet elle est vague, mystérieuse, & réservée, Montaigne diroit *cauteleuse*. Celle des intrigues de cour est plus raffinée encore & plus flexible. Mais lorsque dans les factions, les troubles domestiques, les révolutions, les désastres, on a de grands caractères à développer, de grandes passions à faire agir, de grandes scènes à décrire; la langue de l'*Histoire* devient presque celle de l'Eloquence ou de la Poésie. Voyez, dans Tacite, l'incendie de Rome; dans Tite-Live, le combat des Horaces & la conjuration des Gracches; dans Plutarque, le triomphe de Paul Emile: c'est tour à tour Homère ou Corneille qu'on croit entendre.

Ainsi, lors même que l'écrivain s'impose la tâche pénible d'embrasser d'un

coup-d'œil tout ce qu'un ſiècle lui préſente d'intéreſſant pour l'avenir, & qu'il conſidère le corps politique, dont il décrit les révolutions, comme une machine dont le mouvement eſt le réſultat d'une foule d'impulſions données par différens reſſorts liés & combinés enſemble; alors même non ſeulement il n'eſt pas permis à ſon ſtyle d'être uniforme, mais il a beſoin d'être ſouple & varié plus que jamais. Une négociation, une campagne militaire, une intrigue de cour, une conſpiration, un détail important de police ou de diſcipline, un code de légiſlation, demandent un eſprit & une plume différente; & l'*hiſtorien*, dont le génie auroit cette heureuſe facilité à recevoir l'empreinte des objets qui s'offriroient à ſa mémoire, ſeroit peut-être de tous les écrivains le plus rare & le plus merveilleux dans ſa perfection.

Pour en approcher autant qu'il eſt poſſible, le vrai moyen, à ce qu'il me ſemble, eſt de n'affecter aucun ſtyle, de ne jamais ſe tendre & ſe roidir, & de livrer ſon

eſprit & ſon ame à l'impreſſion des objets qui doivent ſucceſſivement agir ſur la penſée, modifier le ſentiment, & s'approprier l'expreſſion.

Ainſi, l'*Hiſtoire* diffère d'elle-même par ſes tons, ſes couleurs, ſes caractères différens, ſelon les objets qu'elle exprime. Quelqu'un a dit que pour *l'hiſtorien*, le meilleur ſtyle étoit celui qui reſſembloit à une eau limpide. Mais s'il n'a point de couleur à ſoi, il prendra naturellement celle de ſon ſujet, comme le ruiſſeau prend la teinture du ſable qui forme ſon lit. L'*Hiſtoire* politique & morale, la plus féconde en réflexions; l'*Hiſtoire* des cours, la plus curieuſe dans ſes détails; celle des révolutions, la plus dramatique de toutes; l'*Hiſtoire* générale, ou celle d'un pays; celle d'un empire, ou d'un regne; des annales, ou des mémoires, demandent plus ou moins de développement ou de préciſion, d'ampleur ou de rapidité, de philoſophie ou d'éloquence; & preſcrire à l'*hiſtorien* d'avoir toujours un même

ſtyle, ce ſeroit comme preſcrire au peintre de n'avoir jamais qu'un même pinceau.

Je n'ajouterai plus qu'une obſervation qui intéreſſe les écrivains modernes. C'eſt qu'on ſe méprend quelquèfois au caractère de ſimplicité & de gravité, qui convient en effet au ſtyle de l'*Hiſtoire*. *Simple & grave*, dans ce ſens-là, ſignifie éloigné de toute affectation dans la manière, de toute recherche dans la parure. Mais comme en peinture, en ſculpture, l'expreſſion de la force, de la fierté, de la majeſté peut être ſimple, & c'eſt réellement lorſqu'elle a toute ſa beauté, il en eſt de même dans l'art d'écrire. La gravité n'exclut que les mouvement paſſionnés. C'eſt dans le ſourcil de Jupiter, c'eſt dans le regard de Neptune que la colère eſt exprimée; c'eſt dans les traits, non dans le geſte, que l'artiſte fera ſentir le caractère ou de Caton ou de Brutus, & la ſituation de leur ame, ſoit au moment que l'un a réſolu ſa mort, ſoit au mo-

ment que l'autre délibère d'assassiner son ami, peut-être son père. Telle est l'expression, presque immobile, du style grave. Aucun des grands mouvemens oratoires ne lui convient; mais dans sa chaleur concentrée & retenue il a son énergie. Nulle emphase, nulle figure, nulle épithète ambitieuse; mais le mot propre, le plus vif & le plus pénétrant, lui communique sa vigueur.

Le tribun qui vient de poignarder Messaline, paroît devant Claude au moment qu'il est à table, & lui dit qu'elle est morte. Tacite, en traçant le tableau de cette scène, n'y ajoûte rien qui marque l'impression qu'elle fait sur lui; &, sans l'énoncer, tout l'exprime. *Nuntiatum Claudio epulanti periisse Messalinam, non distincto suâ an alienâ manu: nec ille quæsivit; poposcitque poculum, & solita convivio celebravit. Nec secutis quidem diebus, odii, gaudii, iræ, tristitiæ, ullius denique humani affectûs signa dedit, non cùm lætantes accu-satores*

ſatores aſpiceret, non cùm filios mærentes (a).

Le même *hiſtorien* nous peint le deuil de Rome à la mort de Germanicus; & ſans qu'un mot de plainte ou de regret indique la triſteſſe dont ce tableau l'affecte, on voit qu'il en eſt pénétré. *Conſules . . . . & ſenatus, ac magna pars populi viam complevêre; disjecti, & , ut cuiquam libitum, flentes: aberat quippe adulatio, gnaris omnibus lætam Tiberio Germanici mortem malè diſſimulari. Tiberius atque Auguſta publico abſtinuêre, inferius majeſtate ſuâ rati ſi palam la-*

(a) Claude étoit encore à table, lorſqu'on vint lui annoncer que Meſſaline étoit morte, ſans lui dire ſi elle avoit péri de ſa propre main ou de celle d'un autre; & il ne s'en informa point. Il demanda à boire; & il acheva, comme de coutume, ſon repas avec ſes convives. Les jours ſuivans, il ne donna aucun ſigne de haîne, ni de joie, ni de colère, ni d'affliction, ni d'aucun ſentiment humain; ſoit en voyant les accuſateurs de Meſſaline ſe réjouir, ſoit en voyant la douleur & les larmes de ſes enfans.

mentarentur ; an ne omnium oculis vultum eorum scrutantibus falsi intelligerentur. . . . Dies quo reliquiæ tumulo Augusti inferebantur, modo per silentium vastus, modo ploratibus inquies : plena urbis itinera : conlucentes per campum Martis faces. Illic miles cum armis, sine insignibus magistratus, populus per tribus, cecidisse rempublicam, nihil spei reliquum clamitabant : *promptiùs apertiùsque quam ut meminisse imperitantium crederes. Nihil tamen Tiberium magis penetravit quam studia hominum accensa in Agrippinam ; cum* decus patriæ, solum Augusti sanguinem ; unicùm antiquitatis specimen appellarent, *versique ad cælum ac deos* integram illi sobolem ; ac superstitem iniquorum *precarentur* (*a*).

(*a*) « Les consuls, le sénat, & la plus grande partie du peuple remplirent le chemin où le convoi devoit passer, dispersés çà & là sans ordre, & pleurant tous en liberté ; car il n'y avoit dans leur douleur aucune espèce d'adulation, tout le monde étant bien instruit que la mort de Germanicus étoit agréable à Tibère. Tibère & Livie s'abstin-

Voilà le modèle du ſtyle grave, & toutefois d'un ſtyle ſi pittoreſque & ſi haut en couleur, que le poète avec ſes hardieſſes & l'orateur avec ſes figures attein-

---

rent de ſe montrer, ſoit qu'ils cruſſent indigne de la majeſté de ſe lamenter en public, ſoit de peur que tant de regards pénétrans, obſervant leur viſage, n'y découvriſſent la fauſſeté de leur affliction...... Le jour que les restes de Germanicus furent portés dans le tombeau d'Auguſte, on vit Rome, tantôt ſemblable à une ſolitude où régnoit un vaſte ſilence, tantôt remplie de trouble & de gémiſſemens. Toutes les rues de la ville étoient remplies; des flambeaux funèbres éclairoient le champ de Mars. Les ſoldats y étoient ſous les armes, les magiſtrats ſans les marques de leur dignité, le peuple diviſé par tribus. Tous crioient que la république étoit perdue, qu'il ne reſtoit plus d'eſpérance; & ces cris éclatoient auſſi ouvertement & auſſi librement que ſi on eût oublié que l'on avoit des maîtres. Rien cependant ne pénétra ſi vivement Tibère que le zèle enflammé qu'on témoignoit pour Agrippine : on l'appeloit l'unique reſte du ſang d'Auguſte, le ſeul exemple des mœurs antiques, &, les yeux levés au ciel, on ſupplioit les Dieux de conſerver ſa race, & de la faire ſurvivre aux méchans ».

droient difficilement à ce degré d'expression. Or il me semble que ce qu'un très-grand nombre d'*historiens*, parmi les modernes, ont négligé de se donner, c'est cette précision nombreuse, cette simplicité énérgique, cette plénitude de pensées & d'affections profondes, cette gravité plus éloignée encore de la froideur que de l'emportement. On a écrit simplement l'*Histoire*; mais trop souvent cette simplicité a été négligée, inculte, & sans noblesse. Tantôt on a voulu prendre un style développé; il a été foible, traînant, & lâche: tantôt un style concis & serré; & il a été sec & dur: tantôt un style abondant & pompeux; & il a été emphatique: tantôt un style familier; & il a été rampant. On s'est dit que l'*Histoire* n'étoit pas l'éloquence; on s'est trompé: c'est l'éloquence même, mais retenue comme un coursier fougueux que le frein réduiroit au pas, & qui, dans son allure, conserveroit encore & sa vigueur & sa beauté. C'est ainsi que, dans Thucydide,

dans Xénophon, dans Tite-Live, dans Tacite, & parmi nous dans Bossuet & dans Voltaire, on reconnoît toujours une abondance qui se ménage, une chaleur qui se tempère, une force qui se contient & qui règle ses mouvemes; au lieu que dans les écrivains à qui manquent les nerfs & la vigueur de l'éloquence, ce qu'ils appellent sobriété dans l'expression, n'est que de l'indigence; ce qu'ils appellent retenue, n'est souvent rien que mollesse & langueur.

Le vrai mérite du style de l'*Histoire* sera donc de s'accommoder à son sujet & à son objet. Ces détails si intéressans des Vies de Plutarque seroient insoutenables dans une *Histoire* générale de la Grèce ou de l'Italie. Cette belle simplicité des Commentaires de César auroit été de la *sécheresse* dans les Décades de Tite-Live. La somptuosité du langage de Tite-Live auroit été du faste dans les Mémoires de César. Le Cardinal de Retz eût été ridicule, s'il eût pris le ton grave

& sententieux du Président de Thou, ou s'il nous eût décrit la Fronde, du style qui convient aux révolutions romaines.

En un mot, dans son tissu même le plus uni, le style de l'*Histoire* doit être simple avec dignité, & d'un naturel également éloigné de l'affectation & de la négligence, de l'enflure & de la bassesse; & autant il rejette ces hyperboles de Florus, lorsqu'il nous dit que les vaisseaux d'Antoine faisoient gémir la mer & fatiguoient les vents (a); & de César, que l'Océan, plus tranquille & plus favorable, l'avoit laissé passer, d'Angleterre aux bords de la Gaule, comme en reconnoissant qu'il ne pouvoit lui résister (b); & de Lucullus, qu'il sembloit qu'ayant fait alliance avec la mer & les tempêtes, il leur eût donné la flotte de Mithridate à combattre & à disperser (c); & de Ca-

(a) *Non sine gemitu maris & labore ventorum ferebantur.*

(b) *Ipso quoque Oceano tranquillo magis & propicio, quasi imparem se fateretur.*

(c) *Planè quasi Lucullus, quodam cum fluc-*

mille, que l'inondation du sang gaulois avoit éteint dans Rome tous les restes de l'incendie (*a*) : autant, dis-je, la gravité du style de l'*Histoire* rejette ces extravagances, autant sa dignité rebute le langage commun, le ton bourgeois, les phrases proverbiales des écrivains, qui, parmi nous, semblent avoir travesti l'*Histoire* à dessein de la dégrader, comme dans ces expressions que Voltaire a notées : *Le général poursuit sa pointe. Les ennemis furent battus à plate couture. Ils s'enfuirent à vauderoute. Il se prêta à des propositions de paix après avoir chanté victoire. Les légions vinrent au devant de Drusus par manière d'acquit. Un soldat romain se donnoit à dix as par jour, corps & ame.* Certes, ce n'étoit pas ainsi que les anciens écrivoient l'*Histoire* : non seulement dans les choses

---

tibus procellisque commercio, debellandum tradidisse regem ventis videretur.

(*a*) *Ut omnia incendiorum vestigia gallici sanguinis inondatione deleret.*

les plus communes, ils s'énonçoient avec décence, mais souvent, dans les grandes choses, sollicités par le besoin d'exprimer vivement un trait de caractère, une pensée neuve & hardie, leur style s'élevoit jusqu'au ton le plus haut: c'est ainsi que Tacite a peint l'effroi de Caligula, lorsque Tibère, que l'on croyoit mourant, revint un moment à la vie: *Cæsar in silentio fixus à summâ spe novissima expectabat.* C'est ainsi qu'il a peint le deuil de Rome aux funérailles de Germanicus: *Dies modo per silentium vastus, modo ploratibus inquies.* Plutarque a de même exprimé en poete l'extrémité ou Rome étoit réduite à l'arrivée de Camille: *Rome étoit dans la balance avec l'épée de Brennus*; & la révolution qu'opéra son retour: *Il ramena Rome dans Rome.*

Je ne me lasse point de citer ces modèles tout désespérans qu'ils me semblent; & à commencer par moi-même, je ne cesserai de dire à ceux qui veulent, en écrivant l'*Histoire*, se rendre intéressans pour

la postérité, ce qu'Horace disoit aux poètes latins en parlant des grecs.

Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.

HYMNE. L'*Hymne* sacrée, dans sa sublimité, est l'expression solennelle de l'enthousiasme de tout un peuple, le concert & l'accord d'une multitude d'ames qui s'élèvent à Dieu, soit en admiration des merveilles de la nature, soit en adoration des prodiges de la grâce, soit dans un transport unanime de reconnoissance & d'amour, ou dans un mouvement de crainte, d'étonnement, & de respect.

Ainsi, dans l'*Hymne*, tout doit être en sentimens & en images. L'élévation en est le caractère : car toutes les pensées, toutes les relations en sont de l'homme au créateur ; & ce n'est pas en disant de l'Etre suprême, comme dans l'*Hymne* attribuée à Orphée, qu'*à son aspect les plus hautes montagnes tremblent, & que*

les mers frissonnent dans leurs profonds abîmes ; ce n'est pas non plus en lui disant, comme dans l'*Hymne* attribuée à Cléanthe, *Vous voulez les biens & les maux dans les conseils de votre loi ;* ce n'est pas, dis-je, ainsi qu'on louera l'Eternel : car il ne résulte de ce galimathias oriental, ni une haute idée de sa puissance, ni une haute idée de sa justice. La goutte d'eau de l'Océan, le grain de sable des montagnes, ne sont rien en parlant de celui qui d'un souffle a créé les mondes ; & dire de lui qu'*il a voulu les biens & les maux selon les conseils de sa loi*, c'est le louer comme un flatteur peut louer un tyran.

Le sublime n'est pas dispensé d'être raisonnable ; & le vrai sublime est celui qui est à la fois si simple & si frappant, qu'il saisit tout d'un coup & sans peine tous les esprits. Tel doit être celui de l'*Hymne* : car l'*Hymne* est faite pour la multitude ; & en même temps qu'elle doit être religieuse, elle doit être morale :

or elle sera l'un & l'autre, si elle donne de l'Etre suprême l'idée qu'on en doit avoir, pour l'adorer avec crainte & avec amour; si, en louant les saints, elle est la leçon la plus touchante des vertus qu'ils ont pratiquées; si, en célébrant les mystères, elle y fait voir autant de motifs d'espérance & de reconnoissance que d'objets de culte & de foi.

Les anciennes *Hymnes* de l'Eglise ont le mérite de la simplicité, mais n'ont que celui-là. Il faut en excepter quelques *proses* qui ont une beauté réelle, comme le *Dies iræ*, & le *Veni, sancte Spiritus.*

Les nouvelles *Hymnes* donnent, pour la plupart, dans l'excès contraire à la simplicité: elles sont brillantées, ornées jusqu'au luxe, pleines d'imagination, dénuées de sentiment, &, en deux mots, élégantes & froides. Les auteurs pensoient à Horace en les composant; c'eût été à David, & sur-tout à Moïse, qu'il eût fallu penser.

La fameuse *Hymne* de Santeuil, *Stupete, gentes*, est un amas d'antithèses qui

ne répandent ni chaleur ni lumière ; & le compliment à la Vierge,

> *Intrare sanctùm quid pavebas,*
> *Facta Dei priùs ipsa templum?*

est spirituel, mais déplacé : ni l'enthousiasme, ni la piété n'ont de cet esprit-là.

Lorsque l'*Hymne* n'est pas sublime, elle doit être onctueuse & touchante : elle doit prendre tour à tour le caractère de Bossuet dans ses élévations d'une ame à Dieu, ou celui de Fénélon & de François de Sales dans leurs œuvres mystiques.

HYPERBOLE. Elle ne doit être sensible que pour celui qui écoute, & jamais pour celui qui parle ; & c'est dans ce sens-là que Quintilien a dit qu'elle devoit être *extra fidem, non extra modum* : toutes les fois que l'expression dit plus qu'on ne doit penser naturellement, elle est fausse ; elle est juste toutes les fois qu'on n'excède pas l'idée qu'on a ou qu'on peut avoir. C'est dans cette vérité relative

que consiste la précision de l'*Hyperbole* même ; car il n'y a point d'exception à cette règle, que chacun doit parler d'après sa pensée & peindre les choses comme il les voit. Celui qui soupiroit de voir Louis XIV trop à l'étroit dans le louvre, & qui disoit pour sa raison,

Une si grande majesté
A trop peu de toute la terre,

le pensoit-il ? pouvoit-il le penser ? C'est là pierre de touche de l'*Hyperbole*.

C'est une maxime bien vraie en fait de goût, qu'*on affoiblit toujours ce qu'on exagère* : mais *exagérer*, dans ce sens-là, veut dire, aller au delà, non de la vérité absolue, mais de la vérité relative. Celui qui exprime une chose comme il la sent n'exagère point, il rend fidèlement son sentiment ou sa pensée. L'objet qu'il peint, n'a pas tous les charmes qu'il lui attribue ; le malheur dont il est accablé, n'est pas aussi grand qu'il se l'imagine ; le danger qui menace son ami, sa maîtresse, ce qu'il a de plus cher,

n'eſt ni auſſi terrible, ni auſſi preſſant qu'il le croit; mais ce n'eſt pas d'après la réalité même, c'eſt d'après ſon imagination qu'il les peint; & pour en juger d'après lui & comme lui, on ſe met à ſa place. Ainſi, dans l'excès de la paſſion, l'*Hyperbole* la plus inſenſée eſt elle-même l'expreſſion de la nature & de la vérité.

I.

IDYLLE. Lorſque Deſpréaux a peint l'*Idylle* comme une bergère en habit de fête, il l'a parfaitement définie telle que nous la concevons. Une ſimplicité élégante en fait le caractère; & c'eſt par cette élégance, ennoblie, qu'elle ſe diſtingue de l'Eglogue.

Chaque genre de Poéſie a ſon hypothèſe diſtincte; & c'eſt ce qui en fait la différence. Or l'hypothèſe de l'Eglogue & celle de l'*Idylle* ne ſont pas la même.

Dans des temps & parmi des peuples où l'exceſſive inégalité des conditions &

des fortunes n'avoit pas mis encore entre les hommes cette différence inhumaine, à laquelle il est impossible de réfléchir sans s'attrister ; dans des climats sur-tout où la beauté du ciel, la fertilité de la terre faisoient de la campagne le plus délicieux séjour ; où, d'un côté, l'heureuse ignorance des besoins du luxe, & de l'autre, la facilité à vivre dans l'aisance avec peu de peine & de soin, rapprochoient si fort l'état des bergers de celui des rois, que l'un touchoit à l'autre ; l'Eglogue & l'*Idylle* n'avoient pas deux hypothèses différentes, & ne devoient pas avoir deux noms.

Est venu le temps où dans la Poésie champêtre il a fallu, non seulement distinguer l'*Idylle* de l'Eglogue, mais l'une & l'autre du genre villageois.

Les vices & les ridicules du peuple de la ville, transmis au peuple des campagnes ; les astuces de l'intérêt, les sottises de l'amour-propre & de la vanité, les intrigues de la galanterie, les duperies réciproques ; & dans tout cela,

les mœurs paysannes combinées avec les mœurs bourgeoises, sont le comique de Dancourt : rien ne ressemble moins à l'innocence & à la simplicité pastorale ; & les modèles de ce comique, on les rencontre à chaque pas dans les environs de Paris.

Mais pour trouver le sujet d'une Eglogue, il faut aller plus loin ; encore sont-ils rares par-tout : & quant aux sujets de l'*Idylle*, il n'en existe qu'en idée. Celles des *Idylles* de Gesner qui ont quelque vérité, sont de simples Eglogues : celles qui ont le plus de noblesse & d'élégance, n'ont de modèle dans aucun pays.

Dans les *Idylles* de Mad. Deshoulières, la scène est au village ; mais la femme sensible & tendre qui parle aux fleurs, aux ruisseaux, aux moutons, n'est pas une de nos bergères : c'est la maîtresse du château.

L'*Idylle* ne peut donc être prise que dans le systême fabuleux ou romanesque. Ce sont les bergers de Tempé, ou des

bords du Lignon, que l'on y met en scène; c'est le langage de l'Aminte, ou du Pastor Fido, que parlent ces bergers; & dans ce systême, l'*Idylle* a son merveilleux comme l'Epopée; car elle est d'un temps où non seulement les rois, mais les dieux mêmes, daignoient vivre avec les bergers:

> *Habitarunt dî quoque sylvas,*
> *Dardaniusque Paris.*

C'est ainsi que l'*Idylle*, comme nous l'entendons, sans cesser d'être simple, doit être noble & élégante.

> Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
> Doit éclater sans pompe une élégante *Idylle.*

Elle ne mêle point des diamans à sa parure, mais elle a un chapeau de fleurs. *Voyez* EGLOGUE.

En peinture, Teniers a fait des scènes paysannes; Berghem, des Eglogues; le Poussin, des *Idylles*: & pour exceller dans ce genre, il ne manquoit à celui-ci que de peindre les paysages comme les Breugles & le Lorrain.

ILLUSION. Dans les arts d'imitation la vérité n'est rien, la vraisemblance est tout; & non seulement on ne leur demande pas la réalité, mais on ne veut pas même que la feinte en soit l'exacte ressemblance.

Dans la Tragédie, on a très-bien observé que l'*Illusion* n'est pas complette. 1°. Elle ne peut pas l'être, 2°. elle ne doit pas l'être. Elle ne peut pas l'être, parce qu'il est impossible de faire pleinement abstraction du lieu réel de la représentation théâtrale & de ses irrégularités. On a beau avoir l'imagination préoccupée, les yeux avertissent qu'on est à Paris, tandis que la scène est à Rome: & la preuve qu'on n'oublie jamais l'acteur dans le personnage qu'il représente, c'est que dans l'instant même où l'on est le plus ému, on s'écrie: *Ah! que c'est bien joué!* On sait donc que ce n'est qu'un jeu: on n'applaudiroit point Auguste, c'est donc Brisard qu'on applaudit.

Mais quand, par une ressemblance parfaite, il seroit possible de faire une pleine *Illusion*, l'art devroit l'éviter, comme la sculpture l'évite en ne colorant pas le marbre, de peur de le rendre effrayant.

Il y a tel spectacle dont l'*Illusion* tempérée est agréable, & dont l'*Illusion* pleine seroit révoltante ou péniblement douloureuse. Combien de personnes soutiennent le meurtre de Camille ou de Zaïre, & les convulsions d'Inès empoisonnée, qui n'auroient pas la force de soutenir la vue d'une querelle sanglante, ou d'une simple agonie ? Il est donc hors de doute que le plaisir du spectacle tragique tient à cette réflexion tacite & confuse, qui nous avertit que ce n'est qu'une feinte, & qui par-là modère l'impression de la terreur & de la pitié.

Je sais bien que l'échafaud est la Tragédie de la populace, & que des nations entières se sont amusées de combats de gladiateurs ; mais cet exercice de la sensibilité seroit trop violent pour des ames qu'une société douce & voluptueuse

amollit, & qui demandent des plaisirs délicats comme leurs organes.

Ce ne sera que lorsque l'habitude de ces plaisirs en aura émoussé le goût & que les ames seront blasées ; qu'on sera obligé d'employer, comme des liqueurs fortes, des moyens violens de réveiller en elles une sensibilité presque éteinte ; & c'est peut-être ainsi que, par la continuité des jouissances & la satiété qui les suit, un peuple poli se déprave & retourne à la barbarie.

Quoi qu'il en soit, il y a deux choses à distinguer dans l'imitation tragique, la vérité absolue de l'exemple, & la ressemblance imparfaite de l'imitation. Orosmane, dans la fureur de sa jalousie, tue Zaïre, & l'instant d'après se tue lui-même de désespoir : voilà l'*Illusion* qui ne doit pas être complette. Un amour jaloux & furieux peut rendre féroce & barbare un homme naturellement bon, sensible, & généreux : voilà la vérité, dont rien ne nous détrompe ; & dont l'impression nous reste, lors même que l'*Illusion* a cessé.

Dans le comique, rien ne répugne à une pleine *Illuſion* ; & l'impreſſion du ridicule n'a pas beſoin d'être tempérée comme celle du pathétique. Mais ſi dans le comique même l'*Illuſion* étoit complette, le ſpectateur, croyant voir la nature, oublieroit l'art, & ſeroit privé, par la force de l'*Illuſion*, de l'un des plaiſirs du ſpectacle. Ceci eſt commun à tous les genres.

Le plaiſir d'être ému de crainte & de pitié ſur les malheurs de ſes ſemblables, le plaiſir de rire aux dépens des foibleſſes & des ridicules d'autrui, ne ſont pas les ſeuls que nous cauſe la Scène : celui de voir à quel degré de force & de vérité peuvent aller le génie & l'art, celui d'admirer dans le tableau la ſupériorité de la peinture ſur le modèle, ſeroit perdu, ſi l'*Illuſion* étoit complette : & voilà pourquoi, dans l'imitation même en récit, les acceſſoires qui altérent la vérité, comme la meſure des vers & le mélange du merveilleux, rendent l'*Illuſion* plus douce ; car nous aurions bien moins de

plaisir à prendre un beau poëme pour une histoire, qu'à nous souvenir confusément que c'est une création du génie.

Pour mieux m'entendre, imaginez une perspective si parfaitement peinte, que de loin elle vous semble être réellement, ou un morceau d'architecture, ou un paysage éloigné : tout l'agrément de l'art sera perdu pour vous dans ce moment, & vous n'en jouirez que lorsqu'en approchant, vous vous apercevrez que le pinceau vous en impose. Il en est de même de toute espèce d'imitation : on veut jouir en même temps & de la nature & de l'art ; on veut donc bien s'apercevoir que l'art se mêle avec la nature. Dans le comique même, il ne faut donc pas croire que la vérité de l'imitation en soit le mérite exclusif, & que le meilleur peintre de la nature soit le plus fidèle copiste : car si l'imitation étoit une parfaite ressemblance, il faudroit l'altérer exprès en quelque chose, afin de laisser à l'ame le sentiment confus de son erreur, & le plaisir secret de voir avec quelle adresse on la

trompe. Il eſt pourtant vrai qu'on a plus à craindre de s'éloigner de la nature, que d'en approcher de trop près ; mais entre la ſervitude & la licence, il y a une liberté ſage, & cette liberté conſiſte à ſe permettre de choiſir & d'embellir en imitant : c'eſt ce qu'a fait Molière, auſſi bien que Racine. Ni le *Miſanthrope*, ni l'*Avare*, ni le *Tartuffe*, ne ſont de ſerviles copies : dans les détails comme dans l'enſemble, dans les caractères comme dans l'intrigue, ce ſont des compoſitions plus achevées qu'on n'en peut voir dans la nature : la perfection y décèle l'art, & l'on perdroit à ne pas l'y voir : pour en jouir, il faut qu'on l'aperçoive.

Mais juſqu'à quel point cette imitation peut-elle être embellie, ſans que l'altération nuiſe à la vraiſemblance & détruiſe l'*Illuſion* ? Cela tient beaucoup à l'opinion, à l'habitude, à l'idée que l'on a des poſſibles ; & la règle doit varier ſelon les lieux & les temps. La vérité même n'eſt pas toujours vraiſemblable ; & à moins qu'elle ne ſoit très-connue,

elle n'eſt point admiſe ſi la vraiſemblance n'y eſt pas. Dans les choſes communes, il eſt aiſé de conſerver la vraiſemblance; mais dans l'extraordinaire & le merveilleux, c'eſt une des plus grandes difficultés de l'art. *Voyez* VRAISEMBLANCE.

Quelle eſt cependant cette demi-*Illuſion*, cette erreur continue & ſans ceſſe mêlée d'une réflexion qui la dément, cette façon d'être trompé & de ne l'être pas? C'eſt quelque choſe de ſi étrange en apparence & de ſi ſubtil en effet, qu'on eſt tenté de le prendre pour un être de raiſon; & pourtant rien de plus réel. Chacun de nous n'a qu'à ſe ſouvenir qu'il lui eſt arrivé bien ſouvent de dire, en même temps qu'il pleuroit ou qu'il frémiſſoit, à *Mérope : Ah! que cela eſt beau!* ce n'étoit pas la vérité qui étoit belle; car il n'eſt pas beau qu'une femme aille tuer un jeune homme, ni qu'une mère reconnoiſſe ſon fils au moment de le poignarder. C'étoit donc bien de l'imitation que l'on parloit; & pour cela, il falloit ſe dire à ſoi-même, *C'eſt un menſonge;*

songe ; & tout en le disant, on pleuroit & l'on frémissoit.

Pour expliquer ce phénomène, on a dit que l'*Illusion* & la réflexion n'étoient pas simultanées, mais alternatives dans l'ame : subtilité gratuite ; car sans ces oscillations continuelles & rapides de l'erreur à la vérité, leur mélange actuel s'explique, & l'on va voir qu'il est dans la nature.

L'ame est susceptible à la fois de diverses impressions : par exemple, lorsqu'on entend une belle musique, & qu'en regardant une jolie femme, on boit d'un vin délicieux, ces trois plaisirs sont distinctement & simultanément goûtés. Ils se nuisent pourtant l'un à l'autre ; & moins les impressions simultanées sont analogues, moins le sentiment en est vif : en sorte que si elles sont contraires, le partage de la sensibilité entre elles est quelquefois si inégal, que l'une effleure à peine l'ame, tandis que l'autre s'en saisit & la pénètre profondément.

En vous promenant à la campagne,

qu'un objet vous frappe & vous plonge dans la méditation, tous les autres objets que vous apercevrez passeront successivement devant vos yeux sans vous distraire. Vous les aurez vus cependant, & chacun d'eux aura laissé sa trace dans votre souvenir. Que sera-t-il donc arrivé ? qu'à chaque instant l'ame aura eu deux pensées, l'une fixe & profonde, l'autre légère & fugitive. Au contraire, je vous suppose plus légèrement occupé : l'idée qui vous suit ne laisse pas d'être continue & toujours présente ; mais l'impression accidentelle de nouveaux objets est d'autant plus vive à son tour, que la première est moins profonde.

C'est ainsi qu'au spectacle deux pensées sont présentes à l'ame. L'une est, que vous êtes venu voir représenter une fable, que le lieu réel de l'action est une salle de spectacle, que tous ceux qui vous environnent viennent s'amuser comme vous, que les personnages que vous voyez sont des comédiens, que les colonnes du palais qu'on vous représente

ſont des couliſſes peintes, que ces ſcènes touchantes ou terribles que vous applaudiſſez, ſont un Poème compoſé à plaiſir: tout cela eſt la vérité. L'autre penſée eſt l'*Illuſion*: ſavoir, que ce palais eſt celui de Mérope, que la femme que vous voyez ſi affligée eſt Mérope elle-même, que les paroles que vous entendez ſont l'expreſſion de ſa douleur. Or, de ces deux penſées, il faut que la dernière ſoit la dominante; & par conſéquent le ſoin commun du poète, de l'acteur, du décorateur, doit être de fortifier l'impreſſion des vraiſemblances & d'affoiblir celle des réalités. Pour cela, le moyen le plus sûr, comme le plus facile, ſeroit de copier fidèlement & ſervilement la nature; & c'eſt là tout ce qu'on a ſu faire quand le goût n'étoit pas formé. Mais je l'ai dit ſouvent, je le répète encore: la nature a mille détails qui ſeroient vrais, qui rendroient même l'imitation plus vraiſemblable, & qu'il faut pourtant éloigner, parce qu'ils manquent d'agrément, ou d'intérêt, ou de décence, &

que nous cherchons au théâtre & dans l'imitation poétique en général une nature exquise, curieuse, & intéressante.

Le secret du génie n'est donc pas d'asservir, mais d'animer son imitation : car plus l'*Illusion* est vive & forte, plus elle agit sur l'ame, & par conséquent moins elle laisse de liberté à la réflexion & de prise à la vérité. Quelle impression peuvent faire de légères invraisemblances sur des esprits émus, troublés d'étonnement & de terreur ? N'avons-nous pas vu de nos jours Phèdre expirante au milieu d'une foule de petits-maîtres ? N'avons-nous pas vu Mérope, le poignard à la main, fendre la presse de nos jeunes seigneurs, pour percer le cœur de son fils ? & Mérope nous faisoit frémir, & Phèdre nous arrachoit des larmes.

C'est sur ces exemples que se fondent ceux qui se moquent des bienséances & des vraisemblances théâtrales : mais si, dans ces momens de trouble & de terreur, l'ame, trop occupée du grand intérêt de la Scène, ne fait aucune attention à ses

irrégularités, il y a des momens plus tranquilles, où le bon sens en est blessé : la réflexion reprend alors tout son empire, la vérité détruit l'*Illusion* : or l'*Illusion*, une fois détruite, ne se reproduit pas l'instant d'après avec la même force ; & il n'y a nulle comparaison entre un spectacle où elle est soutenue, & un spectacle où à chaque instant on est trompé & détrompé.

L'*Illusion*, comme je l'ai dit, n'a pas besoin d'être complette. On ne doit donc pas s'inquiéter des invraisemblances forcées, & l'on peut se permettre celles qui contribuent à donner au spectacle plus d'intérêt ou d'agrément.

Mais quoi qu'on fasse pour en imposer, il est rare que l'*Illusion* soit trop forte : on fait donc bien d'être sévère sur ce qui intéresse la vraisemblance, & de n'accorder à l'art que les licences heureuses d'où résulte quelque beauté.

Il faut se figurer qu'il y a sans cesse, dans l'imitation théâtrale, un combat entre la vérité & le mensonge : des deux impres-

ſions, affoiblir celle qui doit céder, fortifier celle que l'on veut qui domine ; voilà le point où ſe réuniſſent toutes les règles de l'art par rapport à la vraiſemblance, dont l'*Illuſion* eſt l'effet.

Quant aux moyens qu'on doit exclure, il en eſt qui rendent l'imitation trop effrayante & horriblement vraie, comme lorſque ſous l'habit de l'acteur qui doit paroître ſe tuer, on cache une veſſie pleine de ſang, & que le ſang inonde le théâtre ; il en eſt qui rendent groſſièrement & baſſement une nature dégoûtante, comme lorſqu'on produit ſur la Scène l'ivrognerie & la débauche ; il en eſt qui ſont pris dans un naturel inſipide & trivial, dont l'unique mérite eſt une plate vérité, comme lorſqu'on repréſente ce qui ſe paſſe communément parmi le peuple. Tout cela doit être interdit à l'imitation poétique, dont le but eſt de plaire, non pas ſeulement à la multitude, mais aux eſprits les plus cultivés & aux ames les plus ſenſibles : ſuccès qu'elle ne peut avoir qu'autant qu'elle eſt décente, ingé-

nieuſe, exquiſe, digne, en un mot, qu'une raiſon perfectionnée & un ſentiment délicat en chériſſent l'*Illuſion.*

IMAGE. D'après Longin, on a compris ſous le nom d'*Image* tout ce qu'en Poéſie on appelle *Deſcriptions* & *Tableaux*. Mais en parlant du coloris du ſtyle, on attache à ce mot une idée beaucoup plus préciſe ; & par *Image*, on entend cette eſpèce de métaphore, qui, pour donner de la couleur à la penſée, & rendre un objet ſenſible s'il ne l'eſt pas, ou plus ſenſible s'il ne l'eſt pas aſſez, le peint ſous des traits qui ne ſont pas les ſiens, mais ceux d'un objet analogue.

La mort de Laocoon, dans l'Enéide, eſt un tableau ; la peinture des ſerpens qui viennent l'étouffer, eſt une deſcription ; *Laocoon ardens* eſt une *Image.*

Il eſt bien vrai que toute deſcription n'eſt pas une peinture : l'anatomiſte, le mécanicien décrivent & ne peignent pas ; & c'eſt en faiſant cette diſtinction que Boileau a dit très-injuſtement : *Virgile*

peint, *& le Tasse décrit.* Mais nous parlons ici des descriptions animées par la Poésie ou par l'Eloquence. Or, dans ce sens, la description diffère du tableau, en ce que le tableau n'a qu'un moment & qu'un lieu fixe. Ainsi, la description peut être une suite de tableaux, le tableau peut être un composé d'*Images*; l'*Image* elle-même peut former un tableau. Mais l'*Image* est le voile matériel d'une idée; au lieu que la description & le tableau ne sont le plus souvent que le miroir de l'objet même.

Toute *Image* est une métaphore; mais toute métaphore n'est pas une *Image*. Il y a des translations de mots qui ne présentent leur nouvel objet que tel qu'il est en lui-même, comme, par exemple, *la clèf* d'une voûte, *le pied* d'une montagne; au lieu que l'expression qui fait *Image* peint avec les couleurs de son premier objet la nouvelle idée à laquelle on l'attache, comme dans cette sentence d'Iphicrate: *Une armée de cerfs conduite par un lion, est plus à craindre qu'une armée de lions conduite par un cerf*; &

dans cette réponse d'Agésilas, à qui l'on demandoit pourquoi Lacédémone n'avoit point de murailles : *Voilà* (en montrant ses soldats) *les murailles de Lacédémone.*

L'*Image* suppose une ressemblance, renferme une comparaison ; & de la justesse de la comparaison dépend la clarté, la transparence de l'*Image*. Mais la comparaison est sous-entendue, indiquée, ou développée : on dit d'un homme en colère, *Il rugit* ; on dit de même, *C'est un lion* ; on dit encore, *Tel qu'un lion altéré de sang*, &c. Il *rugit* suppose la comparaison ; *c'est un lion*, l'indique ; *tel qu'un lion*, la développe.

On demandera peut-être : Quelle ressemblance peut-il y avoir entre une idée métaphysique ou un sentiment moral, & un objet matériel ?

1°. Une ressemblance d'effet dans leur manière d'agir sur l'ame. Si, par exemple, le génie d'un homme ou son éloquence débrouille dans mon entendement le chaos de mes pensées, en dissipe

l'obſcurité, les rend diſtinctes & ſenſibles à mon imagination, m'en fait appercevoir & ſaiſir les rapports, je me rappelle l'effet que le ſoleil, en ſe levant, produit ſur le tableau de la nature; je trouve qu'ils font éclore, l'un à mes yeux, l'autre à mon eſprit, une foule d'objets nouveaux; & je dis de ce génie créateur & fécond, qu'il eſt lumineux, comme je le dis du ſoleil. Lorſque je goûte de l'abſynthe, la ſenſation d'amertume que mon ame en reçoit, lui déplaît, & lui donne, pour la même boiſſon, une répugnance preſque invincible: s'il arrive donc que le regret d'un bien que j'ai perdu me cauſe une ſenſation affligeante & pénible, & une forte répugnance pour ce qui peut me rappeler le ſouvenir de mon malheur, je dis de ce regret, qu'il eſt amer; & l'analogie de l'expreſſion avec le ſentiment eſt fondée ſur la reſſemblance des affections de l'ame. L'effet naturel des paſſions eſt en nous bien ſouvent le même que celui des impreſſions des objets du dehors: l'amour, la colère, le déſir vio-

lent fait sur le sang l'effet d'une chaleur ardente ; la frayeur, celui d'un grand froid. De là toutes ces métaphores de *brûler de colère, d'impatience, & d'amour ; d'être glacé d'effroi, de frissonner de crainte* : voilà ce que j'entends par la ressemblance d'effet. C'est sous ce rapport, que me semble aussi juste qu'ingénieuse la réponse de Marius, à qui l'on reprochoit d'avoir, dans la guerre des Cimbres, donné le droit de bourgeoisie à Rome, à mille étrangers qui s'étoient distingués. « Les lois, lui disoit-on, défendent pareille chose ». Il répondit que le bruit des armes l'avoit empêché d'entendre ce que disoient les lois.

2°. Une ressemblance de mouvement. On vient de voir que la première analogie des *Images* porte sur le caractère des sensations. Celle-ci porte sur leur durée, & leur succession plus lente ou plus rapide. Si nous observons d'abord une analogie naturelle entre la progression de lieu & la progression de temps, entre l'étendue successive & l'étendue per-

manente, l'une peut donc être l'*Image* de l'autre, & le lieu nous peindra le temps. Un sourd & muet de naissance, pour exprimer le passé, montroit l'espace qui étoit derrière lui ; & l'espace qui étoit devant, pour exprimer l'avenir. Nous les désignons à peu près de même : *Les temps reculés. J'avance en âge. Les années s'écoulent.* Quoi de plus clair & de plus juste que cette *Image* dont se sert Montagne, pour dire qu'il s'occupe agréablement du passé sans s'inquiéter de l'avenir ? *Les ans peuvent m'entraîner, mais à reculons.* Cette analogie est dans la nature, parce que les objets se succèdent pour moi dans l'espace comme dans la durée, & que ma pensée opère de même pour les concevoir dans leur ordre, soit qu'ils existent ensemble en divers lieux, ou soit que dans un même lieu ils existent en divers temps.

Il y a de plus une correspondance naturelle entre la vîtesse ou la lenteur des mouvemens du corps, & la vîtesse ou la lenteur des mouvemens de l'ame ;

& en cela, le physique & le moral; l'intellectuel & le sensible ont une parfaite analogie entre eux, & par conséquent un rapport naturellement établi entre les idées & les *Images*. Voyez ANALOGIE.

Mais souvent la facilité d'apercevoir une idée sous une *Image*, est un effet de l'habitude, & suppose une convention. De là vient que toutes les *Images* ne peuvent ni ne doivent être transplantées d'une langue dans une autre langue; & lorsqu'on dit qu'une *Image* ne sauroit se traduire, ce n'est pas tant la disette des mots qui s'y oppose, que le défaut d'exercice dans la liaison de deux idées. Toute *Image* tirée des coutumes étrangères, n'est reçue parmi nous que par adoption; & si les esprits n'y sont pas habitués, le rapport en sera difficile à saisir. *Hospitalier* exprime une idée claire en françois comme en latin, dans son acception primitive: on dit, *Les dieux hospitaliers*, *Un peuple hospitalier*; mais cette idée ne nous est pas assez familière pour se présenter d'abord, à propos d'un arbre

qui donne asile aux voyageurs : ainsi, l'*umbram hospitalem* d'Horace, traduit à la lettre par un *ombrage hospitalier*, ne seroit pas entendu sans le secours de la réflexion.

Il arrive aussi que, dans une langue, l'opinion attache du ridicule ou de la bassesse à des *Images*, qui, dans une autre langue, n'ont rien que de noble & de décent. La métaphore de ces deux beaux vers de Corneille,

Sur les noires couleurs d'un si triste tableau,
Il faut passer l'éponge, ou tirer le rideau,

n'auroit pas été soutenable chez les romains, où l'*éponge* étoit un mot sale.

Que les araignées fassent désormais leur toile sur nos lances & sur nos boucliers, disoient les grecs dans un chœur de Tragédie. Cette *Image* ne seroit plus soufferte dans la Poésie héroïque.

Les anciens se donnoient une licence que notre langue n'admet pas : dès qu'un même objet faisoit sur les sens deux impressions simultanées, ils attribuoient in-

diſtinctement l'une à l'autre. Par exemple, ils diſoient à leur choix, un *ombrage frais*, ou une *fraîcheur ſombre*, *frigus opácum*: ils diſoient *trepidus horror*, une tremblante horreur. Ils diſoient d'une forêt, qu'elle étoit obſcurcie d'une *noire frayeur*, au lieu de dire qu'elle étoit *effrayante par ſon obſcurité profonde*, *caligantem nigrâ formidine lucum*; c'étoit prendre la cauſe pour l'effet. Nous ſommes plus difficiles; & ce qui pour eux étoit une élégance, ſeroit pour nous un contre-ſens.

Nous n'avons pas laiſſé d'imiter quelquefois cette hardieſſe. Racine a dit,

De ſes jeunes erreurs déſormais revenu.

Les anciens attribuoient auſſi l'action même à ce qui n'en étoit que le ſujet paſſif. Ils diſoient, Le trait fuit de la main, *telum manu fugit*; & nous diſons comme eux, *Le coup part*, *la parole m'échappe*, *le trait lui échappe de la main.*

Telle *Image* eſt claire, comme expreſ-

ſion ſimple, qui s'obſcurcit dès qu'on veut l'étendre. *S'enivrer de louange*, eſt une façon de parler familière : *s'enivrer* eſt pris là pour un terme primitif : celui qui l'entend ne ſoupçonne pas qu'on lui préſente la louange comme une liqueur ou comme un parfum. Mais ſi vous ſuivez l'*Image*, & que vous diſiez, *Un roi s'enivre des louanges que lui verſent les flatteurs*, ou *que les flatteurs lui font reſpirer*, vous éprouverez que celui qui a reçu *s'enivrer de louange* ſans difficulté, ſera étonné d'entendre, *verſer la louange*, *reſpirer la louange*, & qu'il aura beſoin de réflexion pour ſentir que l'un eſt la ſuite de l'autre. La difficulté ou la lenteur de la conception vient alors de ce que le terme moyen eſt ſous-entendu : *verſer* & *s'enivrer*, annonce une liqueur; dans *reſpirer* & *s'enivrer*, c'eſt une vapeur qu'on ſuppoſe. Que la liqueur ou la vapeur ſoit expreſſément énoncée, l'analogie des termes devient claire & frappante par le lien qui les unit. *Un roi s'enivre du poiſon de la louange que lui*

verſent les flatteurs ; un roi s'enivre du parfum de la louange que les flatteurs lui font reſpirer : tout cela n'eſt-il pas naturel & ſenſible ?

Le nectar que l'on ſert au maître du tonnerre,
Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre,
C'eſt la louange, Iris.
La Fontaine.

Démoſthène a employé le terme moyen, lorſqu'il a dit d'Eſchine, *Il vomit contre moi la vieille lie de ſes noirceurs ;* mais il s'en eſt diſpenſé, en diſant de Philippe: *Il boit ſans peine les affronts.* Aujourd'hui, *boire les affronts*, & *vomir des injures*, ſont des *Images* reçues dans les langues modernes, & familières dans la nôtre.

Les langues, à les analyſer avec ſoin, ne ſont preſque toutes qu'un recueil d'*Images*, que l'habitude a miſes au rang des dénominations primitives, & que l'on emploie ſans s'en apercevoir. *Quem (uſum) neceſſitas genuit, inopiâ coacta & anguſtiis ; poſt autem delectatio jucunditaſque celebravit.* (Cicer.) Il y en a de ſi hardies, que les poètes n'oſeroient

les risquer, si elles n'étoient pas reçues. Les philosophes en usent eux-mêmes comme de termes abstraits : *perception*, *réflexion*, *attention*, *induction*, tout cela est pris de la matière. On dit *suspendre*, *précipiter son jugement*, *balancer les opinions*, *les recueillir*, &c. On dit que l'*ame s'élève*, que *les idées s'étendent*, que *le génie étincelle*, que *Dieu vole sur les aîles des vents*, qu'il *habite en lui-même*, que *son souffle anime la matière*, que *sa voix commande au néant*. Tout cela est familier, non seulement à la Philosophie la plus exacte, mais à la Théologie la plus austère. Ainsi, à l'exception de quelques termes abstraits, le plus souvent confus & vagues, tous les signes de nos idées sont empruntés des objets sensibles. Il n'y a donc, pour l'emploi des *Images* usitées, d'autres ménagemens à garder que les convenances du style.

Il est des *Images* qu'il faut laisser au peuple ; il en est qu'il faut réserver au langage héroïque ; il en est de communes à tous les styles & à tous les tons.

Mais c'est au goût formé par l'usage à distinguer ces nuances.

Quant au choix des *Images* rarement employées, ou nouvellement introduites dans une langue, il faut y apporter beaucoup plus de circonspection & de sévérité. Que les *Images* reçues ne soient point exactes; que l'on dise de l'esprit, qu'*il est solide*; de la pensée, qu'*elle est hardie*; de l'attention, qu'*elle est profonde*; celui qui emploie ces *Images* n'en garantit pas la justesse : & si on lui demande pourquoi il attribue la solidité à ce qu'il appelle un *souffle* (*spiritus*), la hardiesse à l'action de *peser* (*pensare*), la profondeur à la direction du mouvement (*tendere ad*), car tel est le sens primitif d'esprit, de pensée, & d'attention; il n'a qu'un mot à répondre : *Cela est reçu; je parle ma langue.*

Mais s'il emploie de nouvelles *Images*, on a droit d'exiger de lui qu'elles soient justes, claires, sensibles, & d'accord avec elles-mêmes. C'est à quoi les écrivains, même les plus attentifs, ont manqué plus d'une fois.

Je viens de lire dans Brumoi, que la Comédie grecque, dans son troisième âge, *cessa d'être une Mégère, & devint....* quoi? *un miroir.* Quelle analogie y a-t-il entre un miroir & une Mégère?

Il y a des *Images* qui, sans être précisément fausses, n'ont pas cette vérité sensible qui doit nous saisir au premier coup-d'œil. Vous représentez-vous un jour vaste par le silence, *dies per silentium vastus?* Il est vrai que, le jour des funérailles de Germanicus, Rome dut être changée en une vaste solitude, par le silence qui régnoit dans ses murs; mais après avoir développé la pensée de Tacite, on ne saisit point encore son *Image.*

La Fontaine semble l'avoir prise de Tacite.

Craignez le fond des bois & leur vaste silence.

Mais ici l'*Image* est claire & juste: on se transporte au milieu d'une solitude immense, où le silence règne au loin; & *silence vaste*, qui paroît hardi, est

beaucoup plus sensible que *silence profond*, qui est devenu si familier.

Tacite lui-même a dit ailleurs, *silentium vastum*; & Lucain après lui :

Cæsar, sollicito per vasta silentia gressu,
Vix famulis audenda parat.

Traduisez, *Tibi rident æquora ponti* de Lucrèce : *la mer prend une face riante*, est une façon de parler très-claire en elle-même, & qui cependant ne peint rien. La mer est paisible, mais elle ne rit point ; & dans aucune langue *rident* ne peut se traduire, à moins qu'on ne change l'*Image*. Il n'en est pas de même de la suivante :

Tibi Dedala tellus
Submittit flores.

Distinguons cependant une *Image* confuse d'une *Image* vague. Celle-ci peut être claire, quoiqu'indéfinie : l'*étendue*, l'*élévation*, la *profondeur*, sont des termes vagues, mais clairs : il faut même bien se garder de déterminer certaines expressions dont la vague fait toute la

force. *Omnia pontus erat, tout n'étoit qu'un Océan*, dit Ovide en parlant du déluge : *tout étoit Dieu, excepté Dieu même*, dit Boſſuet en parlant des ſiècles d'idolâtrie ; *je ne vois le tout de rien*, dit Montaigne ; & Lucrèce, pour exprimer la grandeur du ſyſtême d'Epicure :

. . . . Extra
Proceſſit longè flammantia mœnia mundi,
Atque omne immenſum peragravit mente animoque.

Du monde il a franchi la barrière enflammée,
Et ſon ame a d'un vol parcouru l'infini.

N'oublions pas cet effrayant tableau que fait le P. La Rue du pécheur après ſa mort : *Environné de l'éternité, & n'ayant que ſon péché entre ſon Dieu & lui.* N'oublions pas non plus cette réponſe d'un moine de la Trape, à qui l'on demandoit ce qu'il avoit fait là depuis quarante ans qu'il y étoit. *Cogitavi dies antiquos, & annos æternos in mente habui.* C'eſt le vague & l'immenſité de ces *Images* qui en fait la force & la ſublimité.

Pour s'aſſurer de la juſteſſe & de la

clarté d'une *Image* en elle-même, il faut se demander en écrivant, Que fais-je de mon idée ? une colonne ? un fleuve ? une plante ? L'*Image* ne doit rien présenter qui ne convienne à la plante, à la colonne, au fleuve, &c. La règle est simple, sûre, & facile ; rien n'est plus commun cependant que de la voir négliger, & sur-tout par les commençans qui n'ont pas fait de leur langue une étude philosophique.

L'analogie de l'*Image* avec l'idée exige encore plus d'attention que la justesse de l'*Image* en elle-même, comme étant plus difficile à saisir. J'ai dit que toute *Image* suppose une ressemblance, ainsi que toute comparaison ; mais la comparaison développe les rapports, l'*Image* ne fait que les indiquer : il faut donc que l'*Image* soit au moins aussi juste que la comparaison peut l'être ; quelquefois même la justesse n'y suffit pas, si le rapport est trop éloigné, ou s'il n'est pas assez connu. Les grecs appeloient le poète Alcée *la queue du*

lion, pour exprimer que c'étoit lui qui les animoit aux combats ; & quoique, dans le même ſens & par la même alluſion, nous diſions, *ſe battre les flancs*, la queue du lion ne réveilleroit pas en nous la même idée. Mais *que le bouclier fût la coupe de Mars*, cette *Image* de la diſcipline eſt intelligible pour nous. L'*Image* qui ne s'applique pas exactement à l'idée qu'elle enveloppe, l'obſcurcit au lieu de la rendre ſenſible : il faut que le voile ne faſſe aucun pli, ou que du moins, pour parler le langage des peintres, le nu ſoit bien reſſenti ſous la draperie.

Après la juſteſſe & la clarté de l'*Image*, je place la vivacité. L'effet que l'on ſe propoſe étant d'affecter l'imagination, les traits qui l'affectent le plus doivent avoir la préférence.

Tous les ſens contribuent proportionnellement au langage figuré. Nous diſons le *coloris des idées*, la *voix des remords*, la *dureté de l'ame*, la *douceur du caractère*, l'*odeur de la bonne renommée*. Mais

les

les objets de la vue, plus clairs, plus vifs, & plus diſtincts, ont l'avantage de ſe graver plus avant dans la mémoire, & de ſe retracer plus facilement. La vue eſt par excellence le ſens de l'imagination; & les objets qui ſe communiquent à l'ame par l'entremiſe des yeux, vont s'y peindre comme dans un miroir: auſſi la vue eſt-elle celui de tous les ſens qui enrichit le plus le langage poétique. Après la vue, c'eſt le toucher; après le toucher, c'eſt l'ouie; après l'ouie, vient le goût; & l'odorat, le plus foible de tous, fournit à peine une *Image* entre mille. Parmi les objets du même ſens, il en eſt de plus vifs, de plus frappans, de plus favorables à la peinture; mais le choix en eſt au deſſus des règles: c'eſt au ſentiment ſeul à le déterminer.

Obſervons ſeulement que de tous les ſens, le ſeul dont les dégoûts ſoient inſoutenables à la penſée, c'eſt l'odorat, & que la réminiſcence d'un objet fétide

est la seule qui nous répugne invinciblement. Nous supportons

> Un horrible mélange
> D'os & de chairs meurtris & traînés dans la fange;

nous ne supportons pas

> De montagnes de morts privés d'honneurs suprêmes,
> Que la nature force à se venger eux-mêmes,
> Et dont les troncs pourris exhalent dans les vents
> De quoi faire la guerre au reste des vivans.

C'est peu que l'*Image* soit une expression juste, il faut encore qu'elle soit une expression naturelle, c'est-à-dire, qu'elle paroisse avoir dû se présenter d'elle-même à celui qui l'emploie. Les peintres nous donnent un exemple de la propriété des *Images* : ils couronnent les naïades de perles & de corail ; les bergères, de fleurs ; les ménades, de pampre ; Uranie, d'étoiles ; &c.

Les productions, les accidens, les phénomènes de la nature diffèrent suivant les climats. Il n'est pas vraisemblable que deux amans qui n'ont jamais dû voir des palmiers, en tirent l'*Image*

de leur union. Il ne convient qu'au peuple du levant, ou à des esprits versés dans la poésie orientale, d'exprimer le rapport des deux extrêmes par l'*Image* du cèdre & de l'hysope.

L'habitant d'un climat pluvieux compare la vue de ce qu'il aime à la vue d'un ciel sans nuages ; l'habitant d'un climat brûlant la compare à la rosée. A la Chine, un empereur qui fait la joie & le bonheur de son peuple, est semblable au vent du midi. Voyez combien sont opposées l'une à l'autre les idées que présente l'*Image* d'un fleuve débordé, à un berger des bords du Nil, & à un berger des bords de la Loire. Il en est de même de toutes les *Images* locales ; & l'on ne doit les transplanter qu'avec beaucoup de précaution.

Les *Images* sont aussi plus ou moins familières, suivant les mœurs, les opinions, les usages, les conditions &c. Un peuple guerrier, un peuple pasteur, un peuple matelot, ont chacun leurs *Images* habituelles : ils les tirent des objets

qui les occupent, qui les affectent, qui les intéressent le plus. Un chasseur amoureux se compare au cerf qu'il a blessé :

Portant par-tout le trait dont je suis déchiré.

Un berger, dans la même situation, se compare aux fleurs exposées à un vent brûlant qui les consume.

. . . . . . *Floribus austrum*
Perditus immisi. Virg.

C'est ce qu'on doit observer avec un soin particulier dans la poésie dramatique. *Britannicus* ne doit pas être écrit comme *Athalie*, ni *Polyeucte* comme *Cinna*. Aussi les bons poètes n'ont-il pas manqué de prendre la couleur des lieux & des temps, soit de propos délibéré, soit par sentiment & par goût, l'imagination remplie de leur sujet, l'esprit imbu de la lecture des auteurs qui devoient leur donner le ton. On reconnoît les prophètes dans *Athalie*, Tacite dans *Britannicus*, Sénèque dans *Cinna*, & dans *Polyeucte* tout ce que le dogme & la morale de l'Evangile ont de sublime & de touchant.

C'eſt un heureux choix d'*Images* inuſitées parmi nous, mais rendues naturelles par ces convenances, qui fait la magie du ſtyle de *Mahomet* & d'*Alzire*, & qui manque peut-être à celui de *Bajazet*. Croiroit-on que les harangues des ſauvages de l'Amérique fuſſent du même ſtyle que le rôle de *Zamore*? En voici un exemple frappant. On propoſe à l'une de ces nations de changer de demeure; le chef des ſauvages répond : « Cette terre nous a nourris, l'on veut que nous l'abandonnions ! Qu'on la faſſe creuſer, on trouvera dans ſon ſein les oſſemens de nos pères. Faut-il donc que les oſſemens de nos pères ſe lèvent pour nous ſuivre dans une terre étrangère» ? Virgile a dit de ceux qui ſe donnent la mort:

. . . . Lucemque peroſi
Projecêre animas.
Ils ont fui la lumière & rejeté leur ame.

Les ſauvages diſent en ſe dévouant à la guerre. *Je jette mon corps loin de moi.*

On a long-temps attribué les figures du ſtyle oriental au climat; mais on a

trouvé des *Images* auſſi hardies dans les Poéſies des iſlandois, dans celles des anciens écoſſois, & dans les harangues des ſauvages du Canada, que dans les écrits des perſans & des arabes. Moins les peuples ſont civiliſés, plus leur langage eſt figuré, ſenſible. C'eſt à meſure qu'ils s'éloignent de la nature, & non pas à meſure qu'ils s'éloignent du ſoleil, que leurs idées ſe dépouillent de cette écorce dont elles étoient revêtues, comme pour tomber ſous les ſens.

Il y a des phénomènes dans la nature, des opérations dans les arts, qui, quoique préſens à tous les hommes, ne frappent vivement que les yeux des philoſophes ou des Artiſtes. Ces idées, d'abord réſervées au langage des arts & des ſciences, ne doivent paſſer dans le ſtyle oratoire ou poétique, qu'à meſure que la lumière des ſciences & des arts ſe répand dans la ſociété. Le reſſort de la montre, la bouſſole, le téleſcope, le priſme &c., fourniſſent aujourd'hui au langage familier des *Images* auſſi naturelles, auſſi

peu recherchées que celles du miroir & de la balance. Mais il ne faut hasarder ces translations nouvelles, qu'avec la certitude que les deux termes soient bien connus, & que le rapport en soit juste & sensible.

Le poète lui seul, comme poète, peut employer les *Images* de tous les temps, de tous les lieux, de toutes les situations de la vie. De là vient que les morceaux épiques ou lyriques, dans lesquels le poète parle lui-même en qualité d'homme inspiré, sont les plus abondans, les plus variés en *Images*. Il a cependant lui-même des ménagemens à garder.

1°. Les objets d'où il emprunte ses métaphores doivent être présens aux esprits cultivés.

2°. S'il adopte un systême, comme il y est souvent obligé, celui, par exemple, de la Théologie ou celui de la Mythologie, celui d'Epicure ou celui de Newton; il se borne lui-même dans le choix des *Images*, & s'interdit tout ce qui n'est pas analogue au systême qu'il a suivi.

Quoi que le Dante ait voulu figurer par l'Hélicon, par Uranie, & par le choeur des Muſes, ce n'eſt pas dans un ſujet comme celui du purgatoire qu'il eſt décent de les invoquer.

3°. Les *Images* que l'on emploie doivent être du ton général de la choſe, élevées dans le noble, ſimples dans le familier, ſublimes dans l'enthouſiaſme.

Si cette règle a des exceptions, elles regardent plus la comparaiſon que l'*Image :* car l'*Image* n'a pas le temps de peindre & d'ennoblir, comme fait la comparaiſon. Il faut plus d'un mot pour rendre noble & belle la reſſemblance de l'irréſolution d'Enée avec le mouvement de la lumière, réfléchie par la ſurface de l'eau dont un vaſe eſt rempli.

Atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc,
In partesque rapit varias, perque omnia verſat.
Sicut aquæ tremulum labris ubi lumen ahenis,
Sole repercuſſum, aut radiantis imagine lunæ,
Omnia pervolitat latè loca : jamque ſub auras
Erigitur, ſummique ferit laquearia tecti.

Virgile.

4°. Si le poète adopte un perſonnage,

un caractère, ſon langage eſt aſſujetti aux mêmes convenances que le ſtyle dramatique : il ne doit ſe ſervir alors, pour peindre ſes ſentimens & ſes idées, que des *Images* qui ſont préſentes au perſonnage qu'il a pris.

5°. Les *Images* ſont d'autant plus frappantes, que les objets en ſont plus familiers ; & comme on écrit ſur-tout pour ſon pays, le ſtyle poétique doit avoir naturellement une couleur natale. Cette réflexion a fait dire à un homme de goût, qu'il ſeroit à ſouhaiter pour la Poéſie françoiſe, que Paris fût un port de mer. C'eſt de toutes ces relations obſervées avec ſoin, que réſulte l'art d'employer les *Images* & de les placer à propos.

Mais une règle plus délicate & plus difficile à preſcrire, c'eſt l'économie & la ſobriété dans la diſtribution des *Images*. Si l'objet de l'idée eſt de ceux que l'imagination ſaiſit & retrace aiſément & ſans confuſion, il n'a beſoin pour la frapper que de ſon expreſſion naturelle ; & le coloris étranger de l'I-

mage n'eſt plus que de décoration : mais ſi l'objet, quoique ſenſible par lui-même, ne ſe préſente à l'imagination que foiblement, confuſément, ſucceſſivement, ou avec peine ; l'*Image* qui le peint avec force, avec éclat, & ramaſſé comme en un ſeul point, cette *Image* vive & lumineuſe éclaire & ſoulage l'eſprit autant qu'elle embellit le ſtyle. C'eſt ce qui rend ſi admirable cette ſentence de Bacon : *Celui qui a épouſé une femme, & qui a mis des enfans au jour, a donné des otages à la fortune.*

On conçoit ſans peine les inquiétudes & les ſoucis dont l'ambitieux eſt agité ; mais combien l'idée en eſt plus ſenſible, quand on les voit voltiger ſous des lambris dorés & dans les plis des rideaux de pourpre !

Non enim gazæ, neque conſularis
Summovet lictor miſeros tumultus
Mentis, & curas laqueata circum
Tecta volantes. Horace.

La Fontaine dit, en parlant du veuvage :

On fait un peu de bruit, & puis on ſe conſole.

Mais il ajoute :

Sur les aîles du temps la triſteſſe s'envole ;
Le temps ramène les plaiſirs.

Et je n'ai pas beſoin de faire ſentir ici quel agrément l'idée reçoit de l'*Image*.

Le choc de deux maſſes d'air qui ſe repouſſent dans l'atmoſphère eſt ſenſible par ſes effets ; mais cet objet vague & confus n'affecte pas l'imagination comme la lutte des aquilons & du vent du midi, *præcipitem Africum decertantem aquilonibus*. Cette *Image* eſt frappante au premier coup-d'œil ; l'eſprit la ſaiſit & l'embraſſe. Sénèque a critiqué le *Luctantes ventos* de Virgile : « Ce qui eſt enfermé, dit-il, n'eſt pas du vent ; ce qui eſt du vent n'eſt pas enfermé » : comme ſi on ne concevoit pas bien nettement l'effort que fait l'air comprimé pour s'échapper & pour s'étendre ; & cet effort pouvoit-il être plus ſenſiblement exprimé ?

Quelle collection d'idées réunies & rendues ſenſibles dans ce demi-vers de Lucain, qui peint la douleur errante & muette !

Erravit ſine voce dolor.

& dans cette *Image* de Rome accablée ſous le poids de ſa grandeur !

Nec ſe Roma ferens.

& dans ce tableau de Sénèque ! *Non miror ſi quando impetum capit* (*Deus*) *ſpectandi magnos viros colluctantes cum aliquâ calamitate.* Dieu ſe plaît à éprouver les grands hommes par des calamités. Cette idée ſeroit belle encore, exprimée tout ſimplement ; mais quelle force ne lui donne pas l'*Image* dont elle eſt revêtue ! Les grands hommes & les calamités ſont aux priſes ; & le ſpectateur du combat, c'eſt Dieu.

Quand l'*Image* donne à l'objet le caractère de beauté qu'il doit avoir, qu'elle le pare, ſans le cacher, avec goût & avec décence, elle convient à tous les ſtyles & s'accorde avec tous les tons. Mais pour peu que le langage figuré s'éloigne de ces règles, il refroidit le pathétique, il énerve l'Eloquence, il ôte au ſentiment ſa ſimplicité touchante, aux grâces leur ingénuité. Les *Images* ſont des fleurs,

qui, pour être semées avec goût, demandent une main délicate & légère. Cicéron a dit que le style oratoire en devoit être comme étoilé : *Translatum, quod maximè tanquam stellis quibusdam notat & illuminat orationem.* De Orat.

La Poésie elle-même perd souvent à préférer le coloris de l'*Image* au coloris de l'objet ; & l'abbé Du Bos me semble s'être mépris dans ce qu'il appelle la Poésie de style, lorsqu'il l'a fait consister dans une suite continuelle d'*Images* qui se succèdent rapidement. C'est le mélange du style simple avec le style figuré, qui fait le charme de la Poésie. Celui-ci seroit tendu & fatigant, s'il étoit continu : c'est le défaut du style oriental.

En général, toutes les fois que la nature est belle & touchante en elle-même, c'est dommage de la voiler. Il faut animer ce qui manque de vie & de mouvement ; il faut rendre sensible ce qui seroit confus & vague ; il faut colorer, embellir ce qui n'a pas assez de couleur & d'éclat ; mais il faut ne rien prodiguer,

& se souvenir que dans un tableau il y a des ombres & des demi-teintes : si toutes les touches en étoient brillantes, il n'auroit plus aucun effet.

Ce n'est pas assez que l'idée ait besoin d'être embellie, il faut qu'elle mérite de l'être. Une pensée triviale, revêtue d'une *Image* pompeuse ou brillante, est ce qu'on appelle du *Phébus* : on croit voir une physionomie basse & commune, ornée de fleurs & de diamans. Cela revient à ce premier principe, que l'*Image* n'est faite que pour rendre l'idée sensible. Si l'idée ne mérite pas d'être sentie, ce n'est pas la peine de la colorer.

En observant ces deux règles, savoir, de ne jamais revêtir l'idée que pour l'embellir, & de ne jamais embellir que ce qui en mérite le soin, on évitera la profusion des *Images*, on ne les emploiera qu'à propos : c'est là ce qui fait la beauté du style de Racine & de la Fontaine : il est riche & n'est point chargé : c'est l'abondance du génie que le goût ménage & répand.

La continuation de la même *Image* est une affectation que l'on doit éviter, surtout dans le dramatique, où les personnages sont trop émus pour penser à suivre une allégorie. C'étoit le goût du siècle de Corneille, & lui-même il s'en est ressenti.

En changeant d'idée, on peut immédiatement passer d'une *Image* à une autre : mais le retour du figuré au simple est indispensable si l'on s'étend sur la même idée : sans quoi l'on seroit obligé de soutenir la première *Image*, ce qui dégénère en affectation ; ou de présenter le même objet sous deux *Images* différentes, espèce d'inconséquence qui choque le bon sens & le goût.

Il y a des idées qui veulent être relevées ; il y en a qui veulent que l'*Image* les abaisse au ton du style familier. Ce grand art n'a point de règles, & ne sauroit se raisonner. Entendez Lucrèce parlant de la superstition ; comme l'*Image* qu'il emploie agrandit son idée !

Humana ante oculos fœdè quum vita jaceret

In terris, oppressa gravi sub religione,
Quæ caput à cæli regionibus ostendebat.

Voyez des idées aussi grandes présentées avec toute leur force sous les traits les plus ingénus. « C'est le déjeûner d'un petit ver que le cœur & la vie d'un grand empereur, dit Montagne » ; & en parlant de la guerre : « Ce furieux monstre à tant de bras & à tant de têtes, c'est toujours l'homme foible, calamiteux, & misérable ; c'est une fourmilière émue. L'homme est bien insensé ! dit-il encore, il ne sauroit forger un ciron, & il forge des dieux par douzaine ». Avec quelle simplicité La Fontaine a peint une mort tranquille !

On sortoit de la vie ainsi que d'un banquet,
Remerciant son hôte & faisant son paquet.

Ce qui rend cette familiarité frappante, c'est l'élévation d'ame qu'elle annonce : car il faut planer au dessus des grands objets, pour les voir au rang des petites choses ; & c'est en général sur la situation de l'ame de celui qui parle, que le

poète doit se régler pour élever ou abaisser l'*Image*.

Dans tous les mouvemens impétueux, comme l'enthousiasme, la passion &c., le style s'enfle de lui-même ; il se tempère, ou s'affoiblit quand l'ame s'appaise, ou s'épuise : ainsi, toutes les fois que la beauté du sentiment est dans le calme, l'*Image* est d'autant plus belle qu'elle est plus simple & plus familière. Les exemples de cette simplicité précieuse sont rares chez les modernes ; ils sont communs chez les anciens : je ne peux trop inviter les jeunes poètes à s'en nourrir l'esprit & l'ame.

Dans l'Eloquence, les *Images* ne doivent jamais être forcées : il faut, dit Cicéron, qu'elles semblent s'être présentées d'elle-mêmes : il porte la sévérité jusqu'à blâmer *la voûte des cieux*, qui est aujourd'hui une expression commune : *Verecunda debet esset translatio, ut deducta esse in alienum locum, non irruisse, videatur.* De Orat.

Quant à l'abus des *Images* qu'on ap-

pelle *Jeux de mots*, cet abus consiste dans la fausseté des rapports.

Les rapports du figuré au figuré ne sont que des relations d'une *Image* à une *Image*, sans que ni l'une ni l'autre soit donnée pour l'objet réel. C'est ainsi que l'on compare les chaînes de l'amour avec celles de l'ambition, & que l'on dit que celles-ci sont plus pesantes & moins fragiles. Alors ce sont les idées mêmes que l'on compare sous des noms étrangers.

Mais c'est abuser des termes, que d'établir une ressemblance réelle du figuré au simple : l'*Image* n'est qu'une comparaison dans le sens de celui qui l'emploie; c'est la donner pour l'objet même, que de lui attribuer les mêmes rapports qu'à l'objet, comme dans ces vers :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.
Rac.

Elle fuit, mais en Parthe, en me perçant le cœur.
Corn.

De la fiction à la réalité les rapports sont pris à la lettre, & non pas de la métaphore à la réalité. Par exemple, après

avoir changé Syrinx en roſeau, le poète en peut faire une flûte ; mais quoiqu'il appelle des lis & des roſes les couleurs d'une bergère, il n'en fera pas un bouquet. Pourquoi cela ? C'eſt que la métamorphoſe de Syrinx eſt donnée pour un fait dont le poète eſt perſuadé ; au lieu que les lis & les roſes ne ſont qu'une comparaiſon dans l'eſprit même du poète. C'eſt pour n'avoir pas fait cette diſtinction ſi facile, que tant de poètes ont donné dans les jeux de mots, l'un des vices les plus oppoſés au naturel, qui fait le charme du ſtyle poétique.

IMAGINATION. On appelle ainſi cette faculté de l'ame qui rend les objets préſens à la penſée. Elle ſuppoſe dans l'entendement une appréhenſion vive & forte, & la facilité la plus prompte à reproduire ce qu'il a reçu. Quand l'*Imagination* ne fait que retracer les objets qui ont frappé les ſens, elle ne diffère de la mémoire que par la vivacité des couleurs. Quand de l'aſſemblage des traits que la

mémoire a recueillis, l'*Imagination* compose elle-même des tableaux dont l'ensemble n'a point de modèle dans la nature, elle devient créatrice ; & c'est alors qu'elle appartient au génie.

Il est peu d'hommes en qui la réminiscence des objets sensibles ne devienne, par la réflexion, par la contention de l'esprit, assez vive, assez détaillée pour servir de modèle à la Poésie. Les enfans mêmes ont la faculté de se faire une image frappante, non seulement de ce qu'ils ont vu, mais de ce qu'ils ont ouï dire d'intéressant, de pathétique. Tous les hommes passionnés se peignent avec chaleur les objets relatifs au sentiment qui les occupe. La méditation dans le poète peut opérer les mêmes effets : c'est elle qui couve les idées & les dispose à la fécondité ; & quand il peint foiblement, vaguement, confusément, c'est le plus souvent pour n'avoir pas donné à son objet toute l'attention qu'il exige.

Vous avez à peindre un vaisseau battu par la tempête, & sur le point de faire

naufrage. D'abord ce tableau ne se présente à votre pensée que dans un lointain qui l'efface ; mais voulez-vous qu'il vous soit plus présent ? parcourez des yeux de l'esprit les parties qui le composent : dans l'air, dans les eaux, dans le vaisseau même, voyez ce qui doit se passer. Dans l'air, des vents mutinés qui se combattent, des nuages qui éclipsent le jour, qui se choquent, qui se confondent, & qui de leurs flancs sillonnés d'éclairs vomissent la foudre avec un bruit horrible. Dans les eaux, les vagues écumantes qui s'élèvent jusques aux nues, des lames polies comme des glaces, qui réfléchissent les feux du ciel, des montagnes d'eau suspendues sur les abîmes où le vaisseau paroît s'engloutir, & d'où il s'élance sur la cime des flots. Vers la terre, des rochers aigus où la mer va se briser en mugissant, & qui présentent aux yeux des nochers les débris récens d'un naufrage, augure effrayant de leur sort. Dans le vaisseau, les antennes qui fléchissent sous l'effort des voiles, les mâts

qui crient & se rompent, les flancs mêmes du vaisseau qui gémissent, battus par les vagues, & menacent de s'entr'ouvrir; un pilote éperdu, dont l'art épuisé succombe & fait place au désespoir; des matelots accablés d'un travail inutile, & qui, suspendus aux cordages, demandent au Ciel, avec des cris lamentables, de seconder leurs derniers efforts; un héros qui les encourage, & qui tâche de leur inspirer la confiance qu'il n'a plus. Voulez-vous rendre ce tableau plus touchant & plus terrible encore? Supposez dans le vaisseau un père avec son fils unique, des époux, des amans qui s'adorent, qui s'embrassent, qui se disent, *Nous allons périr.* Il dépend de vous de faire de ce vaisseau le théâtre des passions, & de mouvoir avec cette machine tous les ressorts les plus puissans de la terreur & de la pitié. Pour cela, il n'est pas besoin d'une *Imagination* bien féconde; il suffit de réfléchir aux circonstances d'une tempête, pour y trouver ce que je viens d'y voir. Il en est de même de tous les ta-

bleaux dont les objets tombent sous les sens : plus on y réfléchit, plus ils se développent. Il est vrai qu'il faut avoir le talent de rapprocher les circonstances & de rassembler des détails qui sont épars dans le souvenir : mais dans la contention de l'esprit la mémoire rapporte, comme d'elle-meme, ces matériaux qu'elle a recueillis ; & chacun peut se convaincre, s'il veut s'en donner la peine, que l'*Imagination*, dans le physique, est un talent qu'on a sans le savoir.

On confond souvent avec l'*Imagination* un don plus précieux encore, celui de s'oublier soi-même ; de se mettre à la place du personnage que l'on veut peindre ; d'en revêtir le caractère ; d'en prendre les inclinations, les intérêts, les sentimens ; de le faire agir comme il agiroit, & de s'exprimer sous son nom comme il s'exprimeroit lui-même. Ce talent de disposer de soi diffère autant de l'*Imagination*, que les affections intimes de l'ame diffèrent de l'impression faite sur les sens. Il veut être cultivé par le com-

merce des hommes, par l'étude de la nature & des modèles de l'art : c'eſt l'exercice de toute la vie ; encore n'eſt-ce point aſſez. Il ſuppoſe de plus une ſenſibilité, une ſoupleſſe, une activité dans l'ame, que la nature ſeule peut donner. Il n'eſt pas beſoin, comme on le croit, d'avoir éprouvé les paſſions pour les rendre ; mais il faut avoir dans le cœur ce principe d'activité qui en eſt le germe, comme il eſt celui du génie. Auſſi entre mille poëtes qui ſavent peindre ce qui frappe les yeux, à peine s'en trouve-t-il un qui ſache développer ce qui ſe paſſe au fond de l'ame. La plupart connoiſſent aſſez la nature, pour avoir imaginé, comme Racine, de faire exiger d'Oreſte, par Hermione, qu'il immolât Pyrrhus à l'autel ; mais quel autre qu'un homme de génie auroit conçu ce retour ſi naturel & ſi ſublime ?

Pourquoi l'aſſaſſiner ? qu'a-t-il fait ? à quel titre ?
Qui te l'a dit ?

Les alarmes de Mérope ſur le ſort d'Egiſte, ſa

sa douleur, son désespoir à la nouvelle de sa mort, la révolution qui se fait en elle en le reconnoissant, sont des mouvemens que la nature indique à tout le monde; mais ce retour si vrai, si pathétique:

> Barbare, il te reste une mère.
> Je serois mère encor sans toi, sans ta fureur.

Cet égarement où l'excès du péril étouffe la crainte dans l'ame d'une mère éperdue:

> Eh bien, cet étranger, c'est mon fils, c'est mon sang.

Ces traits, dis-je, ne se présentent qu'à un poëte qui est devenu Mérope par la force de l'illusion. Il en est de même du *Qu'il mourût* du viel Horace, & de tous ces mouvemens sublimes dans leur simplicité, qui semblent, quand ils sont placés, être venus s'offrir d'eux-mêmes. Lorsque le vieux Priam, aux pieds d'Achille, dit en se comparant à Pélée: « Combien suis-je plus malheureux que lui! Après tant de calamités, la fortune impérieuse m'a réduit à oser ce que jamais mortel

n'osa avant moi : elle m'a réduit à baiser la main homicide, & teinte encore du sang de mes enfans ». On se persuade que, dans la même situation, on lui eût fait tenir le même langage : mais cela ne paroît si simple, que parce qu'on y voit la nature ; & pour la peindre avec cette vérité, il faut l'avoir, non pas sous les yeux, non pas dans l'idée, mais au fond de l'âme.

Ce sentiment, dans son plus haut degré de chaleur, n'est autre chose que l'enthousiasme : & si on appelle *ivresse*, *délire*, ou *fureur*, la persuasion que l'on n'est plus soi-même, mais celui que l'on fait agir ; que l'on n'est plus où l'on est, mais présent à ce qu'on veut peindre ; l'enthousiasme est tout cela. Mais on se tromperoit si, sur la foi de Cicéron, l'on attendoit tout des seules forces de la nature & du souffle divin, dont il suppose que les poètes sont animés : *Poëtam naturâ ipsâ valere, & mentes viribus excitari, & quasi divino quodam spiritu afflari.*

Il faut avoir profondément sondé le

cœur humain, pour en saisir avec précision les mouvemens variés & rapides, pour devenir soi-même, dans la vérité de la nature, Mérope, Hermione, Priam, & tour à tour chacun des personnage que l'on fait parler & agir. Ce que Platon appelle *Manie*, suppose donc beaucoup de sagesse; & je doute que Locke & Pascal fussent plus philosophes que Racine & Molière.

Castelvetro définit la Poésie pathétique : *Trovamento e essercitamento della personna ingeniosa, e non della furiosa.* Non, sans doute, l'enthousiasme n'est pas une fureur vague & aveugle ; mais c'est la passion du moment, dans sa vérité, sa chaleur naturelle : c'est la vengeance, si l'on fait parler Atrée ; l'amour, si l'on fait parler Ariane ; la douleur & l'indignation, si l'on fait parler Philoctète. Il arrive souvent que l'*Imagination* du poète est frappée, & que son cœur n'est pas ému. Alors il peint vivement tous les signes de la passion, mais il n'en a point le langage. Le Tasse, après la

mort de Clorinde, avoit Tancrède devant les yeux ; aussi l'a-t-il peint comme d'après nature :

Pallido, freddo, muto, e quasi privo
Di movimento, al marmo gli occhi affissi ;
Al fin spargendo un lagrimoso rivo,
In un languido ahimè proruppe.

Mais pour le faire parler, ce n'étoit pas assez de le voir ; il falloit être un autre lui-même ; & c'est pour n'avoir pas été dans cette pleine illusion, qu'il lui a fait tenir un langage peu naturel.

Virgile au contraire avoit en même temps, & l'*Imagination* frappée, & l'ame remplie de son objet, & l'une & l'autre profondément émues, lorsqu'il a peint & fait parler Didon dans ces beaux vers :

Talia dicentem jamdudum aversa tuetur,
Huc illuc volvens oculos ; totumque pererrat
Luminibus tacitis, & sic accensa profatur :
Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus autor
Perfide, &c.

L'homme du monde qui pouvoit le mieux parler de l'enthousiasme, M. de Voltaire, nous dit que l'enthousiasme rai-

sonnable est le partage des grands poètes. Mais comment l'enthousiasme peut-il être gouverné par le raisonnement ? Voici sa réponse : « Un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau ; la raison alors tient le crayon. Mais veut-il animer ses personnages & leur donner le caractère des passions ? alors l'*Imagination* s'échauffe, l'enthousiasme agit ; c'est un coursier qui s'emporte dans la carrière, mais sa carrière est régulièrement tracée ». Il le compare au grand Condé, qui méditoit avec sagesse, & combattoit avec fureur.

IMITATION. *Imiter* un écrivain, un orateur, un poète, ce n'est pas le traduire, le copier servilement ; c'est, dans le sens le plus étroit, se pénétrer de sa pensée, & la rendre avec liberté : c'est, dans le sens le plus étendu, former son esprit, son langage, ses habitudes de concevoir, d'imaginer, de composer, sur un modèle avec lequel on se sent

quelque analogie ; étudier ses tours, ses images, ses mouvemens, son harmonie ; & après s'être frappé l'imagination, enrichi la mémoire, rempli l'ame de ses beautés, s'essayer dans le même genre ; prendre, non ses défauts, ses négligences, s'il en a, mais ce qu'il y a de beau, de grand, d'exquis dans le caractère de son génie & de son style ; tâcher, si l'on est orateur ; d'approcher de l'heureuse abondance, de la dignité, de l'élégance, de l'harmonie de Cicéron, de son adresse insinuante ; s'exercer à jeter, comme lui, les filets de la persuasion sur l'auditoire ou sur les juges ; ou s'essayer à remuer la massue de Démosthène,

Ingentis quatiat Demosthenis arma. Pétron.

à manier le raisonnement & la controverse avec la vigeur & le poids de sa dialectique entraînante ; à mouvoir les ressorts d'un pathétique austère & grave ; & à lancer, comme lui, le rocher d'Ajax dans les mouvemens d'indignation. S'il est poète, il examinera comment Virgile

est devenu l'Homère de son siècle, Racine, le Virgile & en même temps l'Euripide du sien. (Je dis le *Virgile*, par le charme des vers, autant que l'a permis sa langue ; & l'*Euripide*, en traitant les sujets de ce tragique si touchant, & & en les traitant mieux que lui.) Il examinera comment Molière & La Fontaine ont passé de si loin les auteurs qu'ils ont *imités*, & par quelle supériorité de génie, s'élevant au dessus de tout ce qui les a devancés, ils se sont rendus peut-être *inimitables* à tout ce qui devoit les suivre.

S'il est historien, il se consultera pour *imiter* ou la plénitude de Thucydide, ou l'élégance de Xénophon, ou la majesté de Tite-Live, ou l'énergie & la profondeur de Tacite.

Les élèves de Raphaël & des Carraches n'en ont pas été les copistes ; mais dans leurs tableaux, on reconnoît le génie de leur école, la touche, le dessein, la couleur de leur maître, sa manière de composer.

Ce qui fait des *imitateurs* un troupeau

d'esclaves, *servum pecus*, c'est l'inertie de leur esprit, & cette basse timidité qui ne sait qu'obéir & suivre. De tous les caractères, le plus essentiel à celui qui prend pour modèle un homme de génie, c'est la hardiesse du génie : & comment ressembler à celui qui ose, si on n'ose pas comme lui ?

Celui-là seul est digne d'*imiter* les grands modèles, que l'esprit d'autrui ravit hors de lui-même, comme l'a si bien dit Longin, en comparant l'*imitateur* à la prêtresse d'Apollon. « Ces grandes beautés que nous remarquons dans les ouvrages des anciens, sont, dit-il, comme autant de sources sacrées, d'où s'élèvent des vapeurs heureuses qui se répandent dans l'ame de leurs *imitateurs* ; si bien que, dans ce moment, ils sont comme ravis & emportés de l'enthousiasme d'autrui ». Mais, pour exemple, quel est l'*imitateur* qu'il donne à Homère ? Platon. N'avoit-il donc pas lu Virgile ? Le même auteur nous trace une belle méthode d'*Imitation*, & la voici.

« Comment est-ce qu'Homère auroit dit cela ? Qu'auroient fait Platon, Démosthène, ou Thucydide même (s'il est question d'Histoire), pour écrire ceci en style sublime ? car ces grands hommes, poursuit Longin, que nous nous proposons d'*imiter*, se présentant de la sorte à notre imagination, nous servent comme de flambeaux, & nous élèvent l'ame presque aussi haut que l'idée que nous avons conçue de leur génie, sur-tout si nous nous imprimons bien ceci en nous-mêmes. *Que penseroient Homère ou Démosthène de ce que je dis, s'ils m'écoutoient ? Quel jugement feroient-ils de moi ?* En effet, nous ne croirons pas avoir un médiocre prix à disputer, si nous pouvons nous figurer que nous allons sérieusement rendre compte de nos écrits devant un si célèbre tribunal, & sur un théâtre où nous avons de tels héros pour juges & pour témoins ».

Voilà certainement, en Littérature, la plus belle de toutes les leçons ; elle le seroit en Morale.

« Mais un motif encore plus puiſſant pour nous exciter, c'eſt de ſonger, ajoute-t-il, au jugement que toute la poſtérité fera de nos écrits ».

En ceci, je prends la liberté de n'être pas de l'avis de Longin : car l'idée que nous avons de la poſtérité & de ſes jugemens, eſt une idée vague & confuſe; au lieu que celle de tel homme de génie & de goût eſt diſtincte, claire, & frappante. Il nous eſt donc mille fois plus facile de répondre en nous-mêmes à cette queſtion : *Que diroit de moi Homère ou Démoſthène ?* qu'à celle-ci : *Que dira de moi la poſtérité ?*

« En ſe propoſant un modèle, dit Cicéron par la bouche d'Antoine, le jeune orateur doit s'attacher à ce qu'il y a d'excellent, & s'exercer enſuite à lui reſſembler en cela le plus qu'il lui ſera poſſible ». *Tum accedat exercitatio quâ illum quem ante delegerit imitando effingat.* « J'ai vu ſouvent, ajoute-t-il, des *imitateurs* copier ce qu'il y avoit de plus facile, & même ce qu'il y avoit

de défectueux, de vicieux dans leur modèle. Ils commencent par choisir mal ; & si leur modèle, quoique mauvais, a quelque bonne qualité, ils la laissent ; & ne prennent de lui que ses défauts ». *Qui autem ita faciet ut oportet, primum vigilet necesse est in deligendo ; deinde, quem probavit, in eo quæ maxime excellent, ea diligentissimè persequatur.* De Orat.

Nos anciens régens avoient tous ces préceptes devant les yeux, & ils appeloient *imiter*, appliquer à Judas cette apostrophe de Cicéron à Marc-Antoine : *O audaciam immanem !* ou faire l'exorde d'un sermon de celui du même orateur : *Quo usque tandem abutere ?* en y substituant *divinâ patientiâ*. Rien de plus indécent & de plus puéril que de pareilles translations.

Imiter, ce n'est pas accommoder ainsi à un autre sujet un morceau pris & copié avec des changemens de mots ; c'est quelquefois, comme je l'ai dit, traduire librement d'une langue à une autre ; c'est s'emparer d'un ouvrage ancien, & le

reproduire, ou sous la même forme, avec de nouvelles beautés, ou sous une forme nouvelle; c'est faire passer dans un nouvel ouvrage des beautés étrangères, anciennes ou modernes, & dont on enrichit sa langue; c'est, dans sa langue même, recueillir d'un ouvrage obscur & oublié, des pensées heureuses, mais indignement mises en œuvre par l'inventeur, & les placer, les assortir, les exprimer comme elles devroient l'être; c'est même exprimer en beaux vers ce qu'un historien, un philosophe, un orateur a dit en prose.

Au sortir de la barbarie on commença par vouloir *imiter*: rien de plus naturel, mais on fit comme les harpies: *Contactuque omnia fœdant*. On déshonora les beaux modèles, on en prit souvent de mauvais. Sénèque le tragique eut plus de copistes que Sophocle & Euripide; & ces copistes, sans rendre ses beautés, exagérèrent ses défauts.

Croiroit-on que ces vers d'une de nos anciennes farces pieuses:

Père éternel, quelle vergongne !
Vous dormez-là comme un ivrogne.

fuſſent une imitation ? Voici le texte qu'on a ſouillé, en le traduiſant avec tant de groſſièreté & de baſſeſſe. *Excitatus eſt, tamquam dormiens, Dominus, tamquam potens, crapulatus à vino.* Pſal. 77.

Dans le ſiècle du goût, l'art d'*imiter* fut l'art d'embellir ſes modèles. C'eſt ainſi que Corneille a *imité* Sénèque dans la ſcène d'Auguſte avec Cinna ; c'eſt ainſi que Racine, dans Britannicus & Athalie, a *imité* Tacite & les prophètes.

M. de Voltaire, dans la mort de Céſar, a fait d'une ébauche groſſière de Shakeſpeare une ſtatue digne de Michel-Ange. Molière a ſu tirer des perles précieuſes du fumier des plus mauvais comiques. Fléchier a fait d'un mauvais exorde de Lingendes le frontiſpice incomparable de l'oraiſon funèbre de Turenne. Corneille a rendu immortelles trois pièces eſpagnoles, qu'on auroit ignorées, lorſqu'il en a tiré le Cid, Héraclius, & le Menteur.

Le plus habile des *imitateurs*, c'eſt Virgile. Il a pris, dans le poème des Argonautes, d'Apollonius de Rhodes, l'idée de l'Epiſode de Didon, même avec aſſez de détails. Le complot de Minerve & de Junon, ſollicitant le ſecours de Vénus, & celle-ci obtenant de l'amour qu'il bleſſe Médée & Jaſon; le feu dont Médée brûle en ſecret; ſon entretien avec Chalciope ſa ſœur; l'agitation de ſon ame dans le ſilence de la nuit; le combat qu'elle éprouve entre la honte de trahir ſon père & le déſir de ſauver Jaſon; tout cela, dis-je, eſt évidemment l'eſquiſſe d'après laquelle Virgile a peint le plus beau tableau qui nous reſte de l'antiquité. Mais on va voir par un exemple, combien, en *imitant*, il a ſurpaſſé ſon modèle. Voici la verſion littérale du texte d'Apollonius. « La nuit couvroit la terre de ſon ombre, & en pleine mer les nochers étoient occupés ſur leur navire à obſerver les étoiles d'Hélice & d'Orion. Les voyageurs & les gardiens des portes étoient endormis

La douleur même de quelques mères qui avoient perdu leurs enfans, étoit suspendue par le sommeil. On n'entendoit dans la ville ni le cri des chiens, ni le murmure & le bruit des hommes. Le silence régnoit au milieu des ténèbres. Médée elle seule ne connut point les douceurs de cette nuit tranquille, tant son ame étoit agitée des inquiétudes que lui causoit Jason ».

Voici à présent le texte de Virgile.

Nox erat ; & placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, sylvæque & sæva quierant
Æquora : quum medio volvuntur sidera lapsu,
Quum tacet omnis ager ; pecudes, pictæque volucres,
Quæque lacus latè liquidos, quæque aspera dumis
Rura tenent, somno, positæ sub nocte silenti,
Lenibant curas, & corda oblita laborum.
At non infelix animi Phœnissa ; neque unquam
Solvitur in somnos, oculisve aut pectore noctem
Accipit : ingeminant curæ, rursusque resurgens
Sævit amor, magnoque irarum fluctuat æstu.

On voit ici non seulement la supériorité du talent, la vie & l'ame répandues dans une poésie harmonieuse & du coloris le plus pur, mais singulièrement

encore la ſupériorité du goût. Dans la peinture du poète grec, il y a des détails inutiles, il y en a de contraires à l'effet du tableau. Les obſervations des pilotes, dans le ſilence de la nuit, portent elles-mêmes le caractère de la vigilance & de l'inquiétude, & ne contraſtent point avec le trouble de Médée : l'image d'une mère qui a perdu ſes enfans, eſt faite pour diſtraire de celle d'une amante ; elle en affoiblit l'intérêt ; & le poète, en la lui oppoſant, eſt allé contre ſon deſſein : au lieu que, dans le tableau de Virgile, tout eſt réduit à l'unité. C'eſt la nature entière dans le calme & dans le ſommeil, tandis que la malheureuſe Didon veille ſeule & ſe livre en proie à tous les tourmens de l'amour. Enfin, dans le poète grec, le cri des chiens, le ſommeil des portiers ſont des détails minutieux & indignes de l'Epopée, au lieu que dans Virgile tout eſt noble & peint à grands traits : huit vers embraſſent la nature.

On a cité avec raiſon, comme une imitation heureuſe, l'uſage que Silius

Italicus a fait d'un trait de Cicéron. L'orateur, dans l'un de ses plaidoyers, ayant parlé un peu trop avantageusement de lui-même, il s'éleva une clameur; alors s'interrompant, pour répondre à cette huée : *Nihil me clamor ille commovet* (dit-il), *sed consolatur, quum indicat esse quosdam cives imperitos, sed non multos. Nunquam, mihi credite, populus romanus, hic qui silet, consulem me fecisset, si vestro clamore perturbatum iri arbitraretur.*

Dans le Poème de Silius, le dictateur Fabius tient à peu près le même langage à ceux qui dans son camp murmurent de sa lenteur; & rien au monde n'est mieux placé.

Fervida si nobis corda abruptumque putassent
Ingenium Patres, & si clamoribus, inquit,
Turbari facilem mentem; non ultima rerum.
Et deplorati mandassent Martis habenas.

Mais si l'on a donné, avec raison, tant de liberté à l'*Imitation*, afin d'encourager & de faciliter, s'il est permis de le dire, la circulation des richesses lit-

téraires & des productions de l'eſprit humain, de ſiècle en ſiècle, & d'une langue à l'autre, ou d'un genre de littérature à un genre tout différent (*voyez* PLAGIAT) ; il y a pourtant une loi de reſtriction indiſpenſable dans ce commerce : c'eſt de ne jamais emprunter d'un auteur dans la même langue, à moins de faire mieux que lui : car le public, pour pardonner l'uſurpation, veut y gagner ; & pour lui, le larcin doit être un accroiſſement de richeſſe. Ainſi, quand même Eſope, Phèdre, Pilpai auroient été contemporains de La Fontaine, ſes compatriotes, ſes voiſins ; on auroit applaudi au vol qu'il auroit fait des ſujets de leurs fables : & plût au ciel que La Motte lui-même & une foule de fabuliſtes très-inférieurs à La Motte fuſſent venus avant La Fontaine, & qu'il eût trouvé leurs ſujets dignes d'être mis en œuvre par lui ! Mais ce qui n'eſt pas permis de même, c'eſt de dire plus mal ce qu'un autre a mieux dit. Par exemple, après ces vers de La Fon-

taine, ſi naturels, ſi naïfs, ſi plaiſans :

> Quel eſprit ne bat la campagne ?
> Qui ne fait châteaux en Eſpagne ?
> Pichrocole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
> Autant les ſages que les fous.
> Chacun ſonge en veillant, il n'eſt rien de plus doux.
> Une flatteuſe erreur emporte alors nos ames :
> Tout le bien du monde eſt à nous,
> Tous les honneurs, toutes les femmes.
> Quand je ſuis ſeul, je fais au plus brave un défi ;
> Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi ;
> On m'élit roi, mon peuple m'aime ;
> Les diadêmes vont ſur ma tête pleuvant.
> Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même ?
> Je ſuis Gros-Jean comme devant.

Après ces vers, Fontenelle n'auroit pas dû dire, quoiqu'il mépriſât ſe naïf :

> Souvent en s'attachant à des fantômes vains,
> Notre raiſon ſéduite avec plaiſir s'égare :
> Elle-même jouit des plaiſirs qu'elle a feints ;
> Et cette illuſion pour quelque temps répare
> Le défaut des vrais biens que la nature avare
> N'a pas accordés aux humains.

Le bel eſprit doit s'abſtenir ſur-tout de lutter contre le génie.

INSINUATION. Tour d'éloquence qui consiste à présenter à l'auditoire, au lieu de l'objet qu'on se propose, & pour lequel on sait qu'il a de la répugnance ou de l'éloignement, un autre objet qui l'intéresse ; & qui, par ses rapports avec l'objet dont il s'agit, dispose d'abord les esprits à ne pas en être blessés, & les amène insensiblement à le voir d'un œil favorable. Cicéron recommande cette méthode toutes les fois que celui qui est en cause, ou la cause elle-même, présente un aspect odieux. *Insinuatione utendum est quum animus auditoris infensus est.* Et il indique les moyens d'user d'*Insinuation*. *Si causæ turpitudo contrahit offensionem ; aut pro eo homine in quo offenditur, alium hominem qui diligitur interponi oportet ; aut pro re in quâ offenditur, aliam rem quæ probatur ; aut pro re hominem, aut pro homine rem ; ut, ab eo quod odit, ad id quod diligit auditoris animus traducatur.* Par exemple, il s'agit d'un fils dont l'im-

prudence & la témérité ont besoin d'indulgence, & dont la défense directe révolteroit les juges : on parle des vertus & des services de son père, & on le peint accablé de douleur de l'égarement de son fils. Il s'agit d'une action odieuse & punissable qu'un homme de mérite a commise dans quelque malheureux moment : on commence par rappeler les actions louables qui ont honoré le reste de sa vie, & l'on demande comment il est possible qu'un caractère honnête, un heureux naturel se soit tout à coup démenti? *Deinde, quum jam mitior factus erit auditor, ingredi pedetentim in defensionem, & dicere, ea quæ indignantur adversarii, tibi quoque indigna videri. Deinde quum lenieris eum qui audiet, demonstrare nihil eorum ad te pertinere.*

Ce n'est pas seulement dans l'exorde de ses harangues que Cicéron emploie cet artifice; il y revient quand il s'agit d'émouvoir, de gagner les juges : & on le voit dans ses péroraisons, tantôt se pré-

ſenter lui-même à la place de l'accuſé (*pro Sextio*, *pro Plancio*); tantôt faire parler l'accuſé à ſa place (*pro Milone*); tantôt introduire à la place de l'accuſé ſes parens, ſes amis, ſa femme, ſes enfans (*pro Flacco*, *pro Cœlio*, *pro Murenâ*), ou quelque perſonne ſacrée, comme la veſtale dans la péroraiſon du plaidoyer pour Fonteius; tantôt appeler à ſon ſecours le peuple, les chevaliers, les centurions, les ſoldats, dont l'accuſé a mérité l'eſtime, comme dans la péroraiſon du plaidoyer pour Milon, où il épuiſe toutes les reſſources de l'éloquence pathétique. *Voyez* PÉRORAISON.

Le diſcours de Phénix à Achille pour l'adoucir, au neuvième livre de l'Iliade, eſt rempli d'*Inſinuation* : la propre hiſtoire, les leçons de Pélée lorſqu'il lui confia ſon fils, l'aventure de Méléagre, l'allégorie des prières, ſont autant de détours pour arriver au même but.

L'*Inſinuation* s'emploie de même à rejeter ſur l'adverſaire ce que la cauſe a d'odieux, & à détourner d'une partie

à l'autre l'indignation de l'auditoire. Mais il faut y mettre, dit le même orateur, beaucoup de prudence & d'adresse, faire semblant de ne vouloir que se justifier soi-même, & n'attaquer qu'avec beaucoup de précaution ceux à qui l'auditoire paroît s'intéresser. *Negare te quidquam de adversariis esse dicturum : ut neque apertè lædas eos qui diliguntur, & tamen id obscurè faciens, quoad possis, alienes ab eis auditorum voluntatem.*

On voit par-là que les raffinemens de l'art de nuire ne sont pas nouveaux ; & dans les oraisons de Cicéron, nos gens de Cour pourroient eux-mêmes en trouver des exemples dont ils seroient jaloux. Mais il n'y en a pas un, dans le plus *insinuant* des orateurs, qui approche de celui que nous en a donné Racine, dans la scène de Narcisse avec Néron, au quatrième acte de Britannicus.

INTÉRÊT. Affection de l'ame qui lui est chère & qui l'attache à son objet. Dans un récit, dans une peinture, dans

une ſcène, dans un ouvrage d'eſprit en général, c'eſt l'attrait de l'émotion qu'il nous cauſe, ou le plaiſir que nous éprouvons à en être émus de curioſité, d'inquiétude, de crainte, de pitié, d'admiration, &c.

J'ai déjà diſtingué ailleurs l'*Intérêt* de l'art & celui de la choſe.

L'art nous attache, ou par le plaiſir de nous trouver nous-mêmes aſſez éclairés, aſſez ſenſibles pour en ſaiſir les fineſſes, pour en admirer les beautés, ou par le plaiſir de voir dans nos ſemblables ces talens, cette ame, ce génie, ce don de plaire, d'émouvoir, d'inſtruire, de perſuader, &c. Ce plaiſir augmente à meſure que l'art préſente plus de difficultés, & ſuppoſe plus de talens. Mais il s'affoibliroit bientôt, s'il n'étoit pas ſoutenu par l'*Intérêt* de la choſe; & tout ſeul, il eſt trop léger pour valoir la peine qu'il donne. Le poète aura donc ſoin de choiſir des ſujets qui, par leur agrément ou leur utilité, ſoient dignes d'exercer ſon génie; ſans quoi l'abus du

talent changeroit en un froid dédain ce premier mouvement de ſurpriſe & d'admiration que la difficulté vaincue auroit cauſé.

L'*Intérêt* de la choſe n'eſt pas moins relatif à l'amour de nous-mêmes, que l'intérêt de l'art. Soit que la poéſie, par exemple, prenne pour objets des êtres comme nous, doués d'intelligence & de ſentiment, ou des êtres ſans vie & ſans ame, c'eſt toujours par une relation qui nous eſt perſonnelle que ce ſentiment nous ſaiſit. Il eſt ſeulement plus ou moins vif, ſelon que le rapport qu'il ſuppoſe, de l'objet à nous, eſt plus ou moins direct & ſenſible.

Le rapport des objets avec nous-mêmes eſt de reſſemblance ou d'influence: de reſſemblance, par les qualités qui les rapprochent de notre condition; d'influence, par l'idée du bien ou du mal qui peut nous en arriver, & d'où naît le déſir ou la crainte. J'ai fait voir, en parlant des *mouvemens du ſtyle* & des moyens de l'animer, comme la poéſie nous met

par-tout en ſociété avec nos ſemblables ; en attribuant à tout ce qui peut avoir quelque apparence de ſenſibilité, une ame pareille à la nôtre. Il n'eſt donc pas difficile de concevoir par quelle reſſemblance deux jeunes arbriſſeaux qui étendent leurs branches pour les entrelacer, deux ruiſſeaux qui, par mille détours, cherchent la pente qui les rapproche, participent à l'*Intérêt* que nous inſpirent deux amans. Qu'on ſe demande à ſoi-même d'où naît le plaiſir délicat & vif que nous fait le tableau de la belle ſaiſon, lorſque la terre eſt *en amour*, comme diſent ſi bien les laboureurs ; que l'on ſe demande d'où naît l'impreſſion de mélancolie que fait ſur nous l'image de l'automne, lorſque les forêts & les champs ſe dépouillent, & que la nature ſemble dépérir de vieilleſſe ; on trouvera que le printemps nous invite à des noces univerſelles, & l'automne à des funérailles, & que nous y aſſiſtons à peu près comme à celles de nos pareils.

Lorſque la peinture d'un payſage riant

& paiſible vous cauſe une douce émotion, une rêverie agréable, conſultez-vous, & vous trouverez que, dans ce moment, vous vous ſuppoſez aſſis au pied de ce hêtre, au bord de ce ruiſſeau, ſur cette herbe tendre & fleurie, au milieu de ces troupeaux, qui, de retour le ſoir au village, vous donneront un lait délicieux. Si ce n'eſt pas vous, c'eſt un de vos ſemblables que vous croyez voir dans cet état fortuné; mais ſon bonheur eſt ſi près de vous, qu'il dépend de vous d'en jouir : & cette penſée eſt pour vous ce qu'eſt pour l'avare la vue de ſon or, l'équivalent de la jouiſſance. Mais à ce tableau que vous préſente la nature, le poète ſait qu'il manque quelque choſe. Il place une bergère au bord du ruiſſeau; il la fait jeune & jolie, ni trop négligée, de peur de bleſſer votre délicateſſe, ni trop parée, de peur de détruire votre illuſion. Il lui donne un air ſimple & naïf, car il ſait que vous demandez un cœur facile à ſéduire; il lui donne une voix touchante, organe

d'une ame ſenſible ; & il la peint ſe mirant dans l'eau & mêlant des fleurs à ſes cheveux, comme pour vous annoncer qu'elle a ce déſir de plaire qui ſuppoſe le beſoin d'aimer. S'il veut rendre le tableau plus piquant, il placera loin d'elle un bocage ſombre, où vous croirez qu'il eſt facile de l'attirer. Il feindra même qu'un berger l'y appelle : vous le verrez entre les arbres, le feu du déſir dans les yeux, & un mouvement confus de jalouſie ſe mêlera, ſi elle ſourit, au ſentiment qu'elle vous inſpire.

Je ſuppoſe au contraire que le poète veuille vous cauſer une ſombre mélancolie, c'eſt un déſert qu'il vous peindra. Le bruit d'un torrent qui ſe précipite ſur des rochers, & qui va dormir dans des gouffres, trouble ſeul dans ce lieu ſauvage le ſilence de la nature. Vous y voyez des chênes briſés par la foudre, mais que la hache a reſpectés ; des montagnes couronnées de frimas terminent l'horizon ; de tous les oiſeaux, l'aigle ſeul oſe y dépoſer les fruits de ſes amours.

Il vole ; tenant dans ses griffes un tendre agneau enlevé à sa mère, & dont le bêlement timide se fait entendre dans les airs : cependant l'aigle aux aîles étendues arrive joyeux de sa proie, & la présente à ses petits. Plus bas la louve allaite les siens ; & dans les yeux de cette bête féroce l'amour maternel se peint avec douceur. Ces deux actions, toutes simples, concourent avec l'image du lieu à exciter dans l'ame cette crainte que les enfans aiment si fort à éprouver, & dont l'homme, qui est toujours enfant par le cœur, ne dédaigne pas de jouir encore.

Le désir d'être auprès de la bergère vous attachoit au premier tableau ; le plaisir secret de n'être pas au bord de ce torrent, au pied de ces rochers, parmi ces animaux terribles, vous attache au second : car il n'est pas moins doux de contempler les maux dont on est exempt, que de voir les biens dont on peut jouir.

Dans l'un & l'autre de ces tableaux, on voit la nature *intéressante* ; mais lequel des deux est celui de la belle nature ?

C'eſt ce qui n'importe guère au poète: car la beauté poétique n'eſt autre choſe que l'*Intérêt*; & pour lui la belle nature eſt celle dont l'imitation nous émeut comme nous voulons être émus. Et dans quel autre ſens diroit-on que ce déſert eſt un beau déſert, que ce payſage eſt un beau payſage? Lorſqu'on lit dans Homère que le prêtre d'Apollon, à qui les grecs avoient refuſé de rendre ſa fille, *s'en alloit, en ſilence, le long du rivage de la mer, dont les flots faiſoient un grand bruit*: à la ſenſation que fait le vague de cette peinture, chacun s'écrie, Cela eſt beau! Et certainement on ne veut pas dire que ce rivage eſt un beau rivage, que cette mer eſt une belle mer; car ſi l'on écarte l'image de ce père affligé qui *s'en alloit en ſilence*, le reſte du tableau n'eſt plus rien. Il eſt donc vrai qu'en poéſie rien n'eſt beau que par les rapports des détails avec l'enſemble, & de l'enſemble avec nous-mêmes.

D'où vient que la nature, embellie dans la réalité, devient ſi ſouvent inſi-

pide à l'imitation ? d'où vient que la nature inculte & brute nous enchante dans l'imitation, & nous déplaît dans la réalité ? Que l'on représente, soit en peinture, soit en poésie, ce palais dont vous admirez la symétrie & la magnificence ; il ne vous cause aucune émotion : qu'on vous retrace les ruines d'un vieil édifice, vous êtes saisi d'un sentiment confus que vous chérissez, sans même en démêler la cause. Pourquoi cela ? Pourquoi ? c'est que l'un de ces tableaux est pathétique, & que l'autre ne l'est pas ; que celui-ci ne réveille en vous aucune idée qui vous émeuve, & que celui-là tient à des choses qui vous donnent à réfléchir. Des générations qui ont disparu de la terre, les ravages du temps auquel rien n'échappe, les monumens de l'orgueil qu'il a ruinés, la vieillesse, la destruction, tout cela vous ramène à vous-même. On ne lit pas sans émotion la réponse de Marius à l'envoyé du gouverneur de Libye : « Tu diras à Sextilius que tu as vu Marius fugitif, assis sur

les ruines de Carthage ». Je demandois à un voyageur qui avoit parcouru cette Grèce, encore célèbre par les débris de ses monumens, je lui demandois, dis-je, si ces lieux étoient fréquentés : « Nous n'y avons trouvé, me dit-il, que le temps qui démolissoit en silence ». Cette réponse me saisit.

Examinez tout ce qu'on appelle tableaux pathétiques dans la nature, il semble qu'on y lise la même inscription qui fut gravée sur une pyramide élevée en mémoire d'une éruption du Vésuve : *Posteri, posteri, vestra res agitur.* C'est à ce grand caractère qu'on distingue ce qui porte avec soi un *Intérêt* universel & durable.

Quæque olim jubeant natos meminisse parentes.
Ovide.

En général, la nature qui ne dit rien à l'ame, qui n'y excite aucun sentiment, ou qui la rebute & la révolte par des impressions qu'elle fuit, va contre l'intention du poëte, & doit être bannie de

la poésie. Celle au contraire dont nous sommes émus, comme *il* veut que nous le soyons & comme nous aimons à l'être, est celle qu'il doit imiter. Si donc il veut inspirer la crainte ou le désir, l'envie ou la pitié, la joie ou *la* mélancolie, qu'il interroge son ame : il est certain que pour se bien conduire, il n'a qu'à se bien consulter.

Cette règle est encore plus sûre dans le moral que dans le physique : car celui-ci ne peut agir sur l'ame que par des rapports éloignés & qui ne sont pas également sensibles pour tous les esprits ; au lieu que dans le moral l'ame agit immédiatement sur l'ame : rien n'est si près de l'homme que l'homme même.

Qu'un poete décrive un incendie, l'image des flammes & des débris nous affectera plus ou moins, selon que nous avons l'imagination plus ou moins vive, & le plus grand nombre même en sera foiblement ému. Mais qu'il nous présente simplement, sur un balcon de la

maiſon qui brûle; une mère tenant ſon enfant dans ſes bras, & luttant contre la nature, pour ſe réſoudre à le jeter, plutôt que de le voir conſumé avec elle par les flammes qui l'environnent; qu'il la préſente meſurant tour à tour, avec des yeux égarés, l'effrayante hauteur de la chûte, & le peu d'eſpace, plus effrayant encore, qui la ſépare des feux dévorans; tantôt élevant ſon enfant vers le ciel avec les regards de l'ardente prière; tantôt prenant avec violence la réſolution de le laiſſer tomber, & le retenant tout à coup avec le cri du déſeſpoir & des entrailles maternelles; alors le preſſant dans ſon ſein & le baignant de ſes larmes, & dans l'inſtant même ſe refuſant à ſes innocentes careſſes qui lui déchirent le cœur: ah! qui ne ſent l'effet que ce tableau doit faire, s'il eſt peint avec vérité!

Combien de peintures phyſiques dans l'Iliade! en eſt-il une ſeule dont l'impreſſion ſoit auſſi générale que celle des

adieux d'Hector & d'Andromaque, & de la scène de Priam aux pieds d'Achille, demandant le corps de son fils ?

Il arrive quelquefois au théâtre qu'un bon mot détruit l'effet d'un tableau pathétique; & le penchant de certains esprits, de la plus vile éspèce, à tourner tout en ridicule, est ce qui éloigne le plus nos poètes de cette simplicité sublime, si difficile à saisir, & si facile à parodier. Mais il faut avoir le courage d'écrire pour les ames sensibles, sans nul égard pour cette malignité froide & basse, qui cherche à rire où la nature invite à pleurer.

Lorsque pour la première fois on exposa sur la scène le tableau des enfans d'Inès aux genoux d'Alphonse, deux mauvais plaisans auroient suffi pour en détruire l'illusion. Un prince qui connoissoit la légèreté de l'esprit françois, avoit même conseillé à La Motte de retrancher cette belle scène; La Motte osa ne pas l'en croire. Il avoit peint ce que la nature a de plus tendre & de plus tou-

chant ; & toutes les fois qu'on n'aura que les parodiſtes à craindre , il faut avoir, comme lui, le courage de les braver.

Il en eſt des objets qui élèvent l'ame, comme de ceux qui l'attendriſſent. La générofité , la conſtance , le mépris de l'infortune, de la douleur, & de la mort ; le dévouement de ſoi-même au bien de la patrie, à l'amour ou à l'amitié ; tous les ſentimens courageux, toutes les vertus héroïques produiſent ſur nous des effets infaillibles. Mais vouloir que la Poéſie n'imite que de ces beautés, c'eſt vouloir que la Peinture n'emploie que les couleurs de l'arc en ciel. Que les partiſans de la belle nature nous diſent donc ſi Racine & Corneille ont mal fait de peindre Narciſſe & Félix, Mathan, & Cléopatre dans Rodogune ? Il peut y avoir quelques beautés naturelles dans Cléopatre, dont le caractère a de la force & de la hauteur ; mais dans l'indigne politique & la dureté de Félix, dans la perfidie & la ſcélérateſſe de Mathan, dans

la fourberie, la noirceur, & la bassesse de Narcisse, où trouver la belle nature? Il faut renoncer à cette idée, & nous réduire à l'*intention du poëte* : règle unique, règle universelle, & qui ramène tout au but de l'*Intérêt*.

Mais l'*Intérêt* le plus vif, le plus attachant, le plus fort, est celui de l'action dramatique. *Voyez* ACTION, INTRIGUE, PATHÉTIQUE, UNITÉ, TRAGÉDIE.

INTRIGUE. Dans l'action d'un Poëme, on entend, par l'*Intrigue*, une combinaison de circonstances & d'incidens, d'intérêts & de caractères, d'où résultent, dans l'attente de l'événement, l'incertitude, la curiosité, l'impatience, l'inquiétude, &c.

La marche d'un Poëme, quel qu'il soit, doit être celle de la nature, c'est-à-dire, telle qu'il nous soit facile de croire que les choses se sont passées comme nous les voyons. Or dans la nature les événemens ont une suite, une

liaison, un enchaînement; l'*Intrigue* d'un Poëme doit donc être une chaîne dont chaque incident soit un anneau.

Dans la Tragédie ancienne, l'*Intrigue* étoit peu de chose. Aristote divise la fable en quatre parties de quantité : le prologue, ou l'exposition ; l'épisode, ou les incidens ; l'exorde, ou la conclusion ; & le choeur que nous avons supprimé, *otiosus curator rerum.* Il parle du nœud & du dénouement ; mais le nœud ne l'occupe guère. Il distingue les fables simples & les fables implexes. Il appelle *simples* les actions qui, étant continues & unies, finissent sans reconnoissance & sans révolution. Il appelle *implexes*, celles qui ont la révolution ou la reconnoissance, ou mieux encore toutes les deux. Or la seule règle qu'il prescrive à l'une & à l'autre espèce de fable, c'est que la chaîne des incidens soit continue ; qu'au lieu de venir l'un après l'autre, ils naissent naturellement les uns des autres, contre l'attente du spectateur, & qu'ils amènent le dénouement. Et en effet, dans

ses principes il n'en falloit pas davantage, puisqu'il ne demandoit qu'un événement qui laissât le spectateur pénétré de terreur & de compassion. Ce n'est donc qu'au dénouement qu'il s'attache. Mais quel sera le pathétique intérieur de la fable ? C'est ce qui l'intéresse peu.

On voit donc bien pourquoi, sur le théâtre des grecs, la fable n'ayant à produire qu'une catastrophe terrible & touchante, elle pouvoit être si simple ; mais cette simplicité qu'on nous vante, n'étoit au fond que le vide d'une action stérile de sa nature. En effet, la cause des événemens étant indépendante des personnages, antérieure à l'action même, ou supposée au dehors, comment la fable auroit-elle pu donner lieu au contraste des caractères & au combat des passions ?

Dans l'*Œdipe*, tout est fait avant que l'action commence. Laïus est mort; Œdipe a épousé Jocaste : il n'a plus, pour être malheureux, qu'à se reconnoître incestueux & parricide. Peu à peu le voile tombe, les faits s'éclaircissent ; Œdipe est

convaincu d'avoir accompli l'oracle, & il s'en punit. Voilà le chef d'œuvre des grecs. Heureusement il y a deux crimes à découvrir ; & ces éclaircissemens, qui font frémir la nature, occupent & remplissent la scène. Dans l'*Hécube*, dès que l'ombre d'Achille a demandé qu'on lui immole Polixène, il n'y a pas même à délibérer ; Hécube n'a plus qu'à se plaindre, & Polixène n'a plus qu'à mourir. Aussi le poète, pour donner à sa pièce la durée prescrite, a-t-il été obligé de recourir à l'épisode de Polidore. Dans l'*Iphigénie en Tauride*, il est décidé qu'Oreste mourra, même avant qu'il arrive : sa qualité d'étranger fait son crime : mais comme la pièce est implexe, la reconnoissance prolongée remplit le vide & supplée à l'action.

Comment donc les grecs, avec un événement fatal, & dans lequel le plus souvent les personnages n'étoient que passifs, trouvoient-ils le moyen de fournir à cinq actes ? Le voici. 1°. L'on donnoit sur leur théâtre plusieurs tragédies de suite dans

le même jour; Dacier prétend qu'on en donnoit jusqu'à seize. 2°. Le chœur occupoit une partie du temps, & ce qu'on appelle un acte, n'avoit besoin que d'une scène. 3°. Des plaintes, des harangues, des descriptions, des cérémonies, des déclamations, des disputes philosophiques ou politiques achevoient de remplir les vides; & au lieu de ces incidens qui doivent naître les uns des autres & amener le dénouement, l'on entremêloit l'action de détails épisodiques & superflus. L'*Oreste* d'Euripide va donner une idée de la construction de ces plans.

Oreste, meurtrier de sa mère & tourmenté par ses remords, paroît endormi sur la scène; Electre veille auprès de lui; survient Hélène, qui gémit sur les malheurs de sa famille; Oreste, après un moment de repos, s'éveille & retombe dans son égarement; Electre tâche de le calmer; le chœur se joint à elle & conjure les furies d'épargner ce malheureux prince. Voilà le premier acte. Dans le second, Oreste implore la protection de

Ménélas contre les argiens, déterminés à le faire périr; arrive Tindare, père de Clytemnestre, qui accable Oreste de reproches; Oreste se défend & presse de nouveau Ménélas de le protéger; mais celui-ci ne lui promet qu'une timide & foible entremise auprès de Tindare & du peuple. Pylade arrive, &, plus courageux ami, jure de le défendre & de le délivrer, ou de mourir avec lui. Cet acte est beau & bien rempli; mais c'est le seul. Le troisième n'est que le récit fait à Electre du jugement qui les condamne elle & son frère à se donner la mort. Que restoit-il pour les deux derniers actes? La scène où Oreste, Electre, & Pylade veulent mourir ensemble, & l'apparition d'Apollon pour les sauver & dénouer l'*Intrigue*. Il a donc fallu y ajouter, & quoi? le projet insensé, atroce, inutile, étranger à l'action, d'assassiner Hélène, & s'ils manquoient leur coup, de mettre le feu au palais: épisode absolument hors d'œuvre; & plus vicieux encore, en ce qu'il détruit l'intérêt & change en horreur

la compaſſion qu'inſpiroient ces malheureux, devenus coupables.

La grande reſſource des poetes grecs étoit la reconnoiſſance, moyen fécond en mouvemens tragiques, ſingulièrement favorable au génie de leur théâtre, & ſans lequel leurs plus beaux ſujets, comme l'*Œdipe*, l'*Iphigénie en Tauride*, l'*Electre*, le *Creſphonte*, le *Philoctète*, ſe ſeroient preſque réduits à rien. *Voyez* RECONNOISSANCE.

Nos premiers poetes, comme le Sénèque des latins, ne ſavoient rien de mieux que de défigurer les poemes des grecs en les imitant; lorſqu'il parut un génie créateur, qui, rejetant comme pernicieux tous les moyens étrangers à l'homme, les oracles, la deſtinée, la fatalité, fit de la Scène françoiſe le théâtre des paſſions actives & fécondes, & de la nature livrée à elle-même, l'agent de ſes propres malheurs. Dès lors le grand intérêt du Théâtre dépendit du jeu des paſſions: leurs progrès, leurs combats, leurs ravages, tous les maux qu'elles ont cauſés, les

vertus qu'elles ont étouffées comme dans leurs germes, les crimes qu'elles ont fait éclore du sein même de l'innocence, du fond d'un naturel heureux : tels furent, dis-je, les tableaux que présenta la Tragédie. On vit sur le Théâtre les plus grands intérêts du cœur humain combinés & mis en balance, les caractères opposés & développés l'un par l'autre, les penchans divers combattus & s'irritant contre les obstacles, l'homme aux prises avec la fortune; la vertu couronnée au bord du tombeau, & le crime précipité du faîte du bonheur dans un abîme de calamités. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle machine soit plus vaste & plus compliquée que les fables du Théâtre ancien.

Pour exciter la terreur & la pitié dans le systême ancien, que falloit-il? On vient de le voir: une simple combinaison de circonstances, d'où résultât un événement pathétique. Pour peu que le personnage mis en péril allât au devant du malheur, c'étoit assez: souvent même le malheur le cherchoit, le poursuivoit,

s'attachoit à lui, sans que son ame y donnât prise ; & plus la cause du malheur étoit étrangère au malheureux, plus il étoit intéressant. Ainsi, dès la naissance d'Œdipe, un oracle avoit prédit qu'il seroit parricide & incestueux ; & en fuyant le crime, il y étoit tombé. Ainsi, Hercule, aveuglé par la haîne de Junon, avoit égorgé sa femme & ses enfans ; ainsi, Oreste avoit été condamné par un dieu à tuer sa mère pour venger son père. Rien de tout cela ne supposoit ni vice, ni vertu, ni caractère décidé dans l'homme, jouet de la destinée ; & Aristote avoit raison de dire que la Tragédie ancienne pouvoit se passer de mœurs. Mais ce moyen, qui n'étoit qu'accessoire, est devenu le ressort principal. L'amour, la haîne, la vengeance, l'ambition, la jalousie, ont pris la place des dieux & du sort : les gradations du sentiment, le flux & le reflux des passions, leurs révolutions, leurs contrastes ont compliqué le nœud de l'action, & répandu sur la Scène des mouvemens inconnus

aux anciens. La néceſſité étoit un agent deſpotique, dont les décrets abſolus n'avoient pas beſoin dêtre motivés : la nature au contraire a ſes principes & ſes lois ; dans le déſordre même des paſſions, règne un ordre caché, mais ſenſible, & qu'on ne peut renverſer ſans que la nature, qui ſe juge elle-même, ne s'aperçoive qu'on lui fait violence, & ne murmure au fond de nos cœurs.

On ſent combien la préciſion, la délicateſſe, & la liaiſon des reſſorts viſibles de la nature les rend plus difficiles à manier que les reſſorts cachés de la deſtinée. Mais de ce changement de mobiles naît encore une plus grande difficulté, celle de graduer l'intérêt par une ſucceſſion continuelle de mouvemens, de ſituations, & de tableaux de plus en plus terribles & touchans. Voyez dans les modèles anciens, voyez même dans les règles d'Ariſtote, en quoi conſiſtoit le tiſſu de la Fable : l'état des choſes dans l'avant-ſcène, un ou deux incidens qui amenoient la révolution & la cataſtrophe,

ou la cataſtrophe ſans révolution ; voilà tout. Aujourd'hui, quel édifice à conſtruire qu'un plan de tragédie, où l'on paſſe ſans interruption d'un état pénible à un état plus pénible encore ; où l'action, renfermée dans les bornes de la nature, ne forme qu'une chaîne ; où tous les événemens, amenés l'un par l'autre, ſoient tirés du fond du ſujet & du caractère des perſonnages ! Or telle eſt l'idée que nous avons de la Tragédie à l'égard de l'*Intrigue*. Une fable tiſſue comme celle de *Polyeucte*, d'*Héraclius*, & d'*Alzire*, auroit, je crois, étonné Ariſtote : il eût reconnu qu'il y a un art au deſſus de celui d'Euripide & de Sophocle ; & cet art conſiſte à trouver dans les mœurs le principe de l'action.

Dans la Tragédie moderne, l'*Intrigue* réſulte, non ſeulement du choc des incidens, mais du combat des paſſions ; & c'eſt par-là que, dans l'attente de l'événement déciſif, l'eſpérance & la crainte ſe ſuccèdent & ſe balancent dans l'ame des ſpectateurs.

Ce n'eſt pas qu'il ne puiſſe y avoir abſolument de l'intérêt ſans cette alternative continuelle d'eſpérance & de crainte : la ſeule incertitude & l'attente inquiète, prolongées avec art dans une action d'une grande importance, peuvent nous émouvoir aſſez : Œdipe va-t-il être reconnu pour le meurtrier de ſon père, pour le mari de ſa mère, pour le frère de ſes enfans, pour le fléau de ſa patrie ? Ce doute ſuffit pour remuer fortement l'ame des ſpectateurs. Ainſi, tous les grands ſujets du Théâtre ancien ſe ſont paſſés d'*Intrigue*. Mais lorſqu'il n'y a eu rien à attendre du dehors, & qu'il a fallu ſoutenir par le jeu des paſſions & des caractères une action de cinq actes, l'*Intrigue*, plus ſimple & mieux combinée, a demandé infiniment plus d'art. *Voyez* TRAGÉDIE.

La Comédie grèque, dans ſes deux premiers âges, n'étoit pas mieux *intriguée* que la Tragédie : l'on en va juger par l'eſquiſſe d'une des pièces d'Ariſtophane, & de l'une des plus célèbres ; elle a pour titre *Les Chevaliers*.

Cléon,

Cléon, trésorier & général d'armée, fils de corroyeur & corroyeur lui-même, arrivé par la brigue au gouvernement de l'état, actuellement en place & en pleine puissance, fut l'objet de cette satire, dans laquelle il étoit nommé & représenté en personne.

Démosthène & Nicias (ce Démosthène n'est pas l'orateur), esclaves dans la maison où Cléon s'est introduit, ouvrent la scène : « Nous avons, disent-ils, un maître dur, homme colère & emporté, vieillard difficile & sourd (ce personnage, c'est le peuple) ; il y a quelque temps qu'il s'est avisé d'acheter un esclave corroyeur, intrigant, délateur fieffé. Ce fripon, connoissant bien son vieillard, s'est étudié à le flatter, à le gagner, à le séduire. *Peuple d'Athènes*, lui dit-il, *reposez-vous après vos assemblées, buvez, mangez*, &c. Il s'est insinué dans les bonnes grâces du vieillard ; il nous pille tous, & il a toujours le fouet de cuir en main, pour nous empêcher de nous plaindre ». Ils veulent donc s'en-

fuir chez les lacédémoniens ; mais trouvant Cléon endormi & dans l'ivresse, ils lui volent ses oracles, c'est-à-dire, les réponses que lui ont faites les oracles qu'il a consultés. Dans ces réponses, il est dit qu'un vendeur de boudin & d'andouilles succédera au vendeur de cuir. Nicias & Démosthène cherchent ce libérateur : Agatocrite (c'est le chaircuitier), fort étonné du sort qu'on lui annonce, ne sait comment s'y prendre pour gouverner l'état. « Pauvre homme ! lui dit Démosthène, rien n'est plus facile ; tu n'auras qu'à faire ton métier, tout brouiller, allécher le peuple, & le duper ; voilà ce que tu fais. N'as-tu pas d'ailleurs la voix forte, l'éloquence impudente, le génie malin, & la charlatanerie du marché ? C'est plus qu'il n'en faut, crois-moi, pour le gouvernement d'Athènes ». Ils l'opposent donc à Cléon sous la protection des chevaliers ; & voilà un général d'armée & un marchand de saucisses qui se disputent le prix de l'impudence & de la force des poumons. Il n'est point

de crimes infames qu'ils ne s'imputent l'un à l'autre ; & pour finir l'acte, ils s'appellent réciproquement devant le Sénat, où ils vont s'accuser.

Dans le second acte, Agatocrite raconte ce qui s'est passé au tribunal des juges, où Cléon a été vaincu. Celui-ci arrive : nouveau combat d'impudence ; & Cléon en appelle au peuple. Le peuple paroît en personne : « Venez, lui dit Cléon, mon cher petit peuple ; venez, mon père ». Le vieillard gronde & paroît imbécille ; les deux concurrens le caressent. Le peuple incline pour le vendeur de chair. Cléon a recours à ses oracles : Agatocrite lui oppose les siens. Le peuple consent à les entendre.

La lecture de ces oracles fait le sujet du troisième acte. Le peuple paroît indécis. Cléon, pour dernière ressource, invite le peuple à un festin ; Agatocrite lui en offre autant. Ce régal, où chacun présente au peuple ses mets favoris, remplit le quatrième acte. Agatocrite propose au peuple de fouiller dans les deux man-

nes où étoient les viandes : la ſienne ſe trouve vide, il a donné au peuple tout ce qu'il avoit ; celle de Cléon eſt encore pleine. Le peuple, indigné contre Cléon, veut lui ôter la couronne pour la donner à ſon rival ; mais Cléon allègue un oracle de Delphes qui déſigne ſon ſucceſſeur. Il récite l'oracle, & à chaque trait de reſſemblance, il reconnoît qu'il s'accomplit : car, ſelon l'oracle, le digne ſucceſſeur de Cléon doit être un homme vil, un vendeur de chair, un voleur, un parjure, un impoſteur, &c. Alors Cléon s'écrie : « Adieu, chère couronne, je te quitte à regret ; un autre te portera, ſinon plus grand voleur, du moins plus fortuné.

Dans le cinquième acte, Agatocrite a rajeuni le peuple : « Il eſt, dit-il, redevenu tel qu'il étoit du temps des Miltiades & des Ariſtides ». Le peuple rajeuni paroît. Il a perdu la mémoire, il demande qu'on l'inſtruiſe des ſottiſes qu'il a faites du temps de Cléon : Agatocrite les lui raconte ; le peuple en rougit. Agatocrite

l'interroge sur la façon dont il se comportera à l'avenir. Il répond : *En personne sage.* Agatocrite produit deux femmes, qui sont les anciennes alliances de Lacédémone & d'Athènes, que Cléon retenoit captives ; & on leur rend la liberté.

Indépendamment de la grossièreté, de la bassesse, & de l'âcreté satirique de cette farce, très-utile d'ailleurs sans doute dans un état républicain, on voit combien l'*Intrigue* en est bizarrement tissue : c'est la manière d'Aristophane.

La Comédie du troisième âge, celle de Ménandre, étoit mieux composée. Il falloit que l'*Intrigue* en fût bien simple, puisque Térence, dont les pièces ne sont pas elles-mêmes fort *intriguées*, étoit obligé, en l'imitant, de réunir deux de ses fables pour en faire une, & que pour cela ses critiques l'appeloient un demi-Ménandre.

Plaute, si inférieur à Térence du côté de l'élégance, du naturel, & de la vérité des mœurs, est supérieur à lui du côté de l'*Intrigue* : son action est plus vive,

plus animée, & plus féconde en incidens comiques.

C'est le genre de Plaute que les espagnols semblent avoir pris, mais avec un fonds de mœurs différentes. Les italiens, à l'exemple des espagnols, & les anglois, à l'exemple des uns & des autres, ont chargé d'incidens l'*Intrigue* de leurs comédies. Comme eux, nous avons été long-temps plus occupés du comique d'incidens, que du comique de mœurs: des fourberies, des méprises, des rencontres embarrassantes pour les fripons ou pour les dupes, voilà ce qui occupoit la scène; & Molière lui-même, dans ses premières pièces, sembloit n'avoir connu encore que ces sources du ridicule.

Mais lorsqu'une fois il eut reconnu que c'étoit aux mœurs qu'il falloit s'attacher; que la vanité, l'amour-propre, les prétentions manquées & les mal-adresses des sots, leurs foiblesses, leurs duperies, leurs méprises & leurs travers, les maladies de l'esprit & les vices du caractère,

j'entends les vices méprisables, plus importuns que dangereux, étoient les vrais objets d'un comique à la fois plaisant & salutaire ; ce fut à la peinture & à la correction des mœurs qu'il s'attacha sérieusement, subordonnant l'*Intrigue* aux caractères, & n'employant les situations qu'à mettre en évidence le ridicule humiliant qu'il vouloit livrer au mépris. Dès-lors l'*Intrigue* comique ne fut que le tissu de ces situations risibles où l'on s'engage par foiblesse, par imprudence, par erreur, ou par quelqu'un de ces travers d'esprit ou de ces vices d'ame, qui sont assez punis par leurs propres bévues & par l'insulte qui les suit. C'est dans cet esprit & avec ce grand art que fut tissue l'*Intrigue* de l'*Avare*, de l'*Ecole des femmes*, de l'*Ecole des maris*, de *George Dandin*, du *Tartuffe* : modèles effrayans, même pour le génie, & dont l'esprit & le talent médiocre n'approcheront jamais.

INVENTION POÉTIQUE. Pour concevoir l'objet de la Poésie dans toute son

étendue, il faut oser considérer la nature comme présente à l'Intelligence suprême. Alors tout ce qui, dans le jeu des élémens, dans l'organisation des êtres vivans, animés, sensibles, a pu concourir, soit au physique, soit au moral, à varier le spéctacle mobile & successif de l'univers, est réuni dans le même tableau. Ce n'est pas tout : à l'ordre présent, aux vicissitudes passées, se joint la chaîne infinie des possibles, d'après l'essence même des êtres ; & non seulement ce qui est, mais ce qui seroit dans l'immensité du temps & de l'espace, si la nature développoit jamais le trésor inépuisable des germes renfermés dans son sein. C'est ainsi que Dieu voit la nature ; c'est ainsi que, selon sa foiblesse, le poëte doit la contempler. S'emparer des causes secondes, les faire agir, dans sa pensée, selon les loix de leur harmonie ; réaliser ainsi les possibles ; rassembler les débris du passé ; hâter la fécondité de l'avenir ; donner une existence apparente & sensible à ce qui n'est encore & ne sera peut-être ja-

mais que dans l'essence idéale des choses : c'est ce qu'on appelle *inventer*. Il ne faut donc pas être surpris, si l'on a regardé le génie poétique comme une émanation de la divinité même, *ingenium cui sit, cui mens divinior*; & si l'on a dit de la Poésie, qu'elle sembloit disposer les choses avec le plein pouvoir d'un Dieu : *videtur sanè res ipsas veluti alter Deus condere*. On voit par-là combien le champ de la fiction doit être vaste, & combien l'*inventeur*, qui s'élance dans la carrière des possibles, laisse loin de lui l'imitateur fidèle & timide, qui peint ce qu'il a sous les yeux.

Ramenons cependant à la vérité pratique ces spéculations transcendantes. Tout ce qui est possible n'est pas vraisemblable ; tout ce qui est vraisemblabe n'est pas intéressant. La vraisemblance consiste à n'attribuer à la nature que des procédés conformes à ses lois & à ses facultés connues : or cette prescience des possibles ne s'étend guère au delà des faits. Notre imagination devancera bien la na-

ture à quelques pas de la réalité ; mais à une certaine distance, elle s'égare & ne reconnoît plus le chemin qu'on lui fait tenir. D'un autre côté, rien ne nous touche que ce qui nous approche ; & l'intérêt tient aux rapports que les objets ont avec nous-mêmes : or des possibles trop éloignés n'ont plus avec nous aucun rapport, ni de ressemblance, ni d'influence. Ainsi, le génie poétique ne fût-il pas limité par sa propre foiblesse & par le cercle étroit de ses moyens, il le seroit par notre manière de concevoir & de sentir. Le spectacle qu'il donne est fait pour nous : il doit donc, pour nous plaire, se mesurer à la portée de notre vue. On reproche à Homère d'avoir fait des hommes de ses dieux ; pouvoit-il en faire autre chose ? Ovide, pour nous rendre sensible le palais du dieu de la lumière, n'a-t-il pas été obligé de le bâtir avec des grains de notre sable les plus luisans qu'il a pu choisir ? *Inventer*, ce n'est donc pas se jeter dans des possibles auxquels nos sens ne peuvent atteindre ; c'est com-

biner diversement nos perceptions, nos affections, ce qui se passe au milieu de nous, autour de nous, en nous-mêmes.

Le froid copiste, je l'avoue, ne mérite pas le nom d'*Inventeur* ; mais celui qui découvre, saisit, développe dans les objets ce que n'y voit pas le commun de hommes ; celui qui compose un tout idéal, intéressant & nouveau, d'un assemblage de choses connues, ou qui donne à un tout existant une vie, une grâce, une beauté nouvelle ; celui-là, dis-je, est poète, ou Corneille & Homère ne le sont pas.

L'Histoire, la scène du monde, donne quelquefois les causes sans les effets, quelquefois les effets sans les causes, quelquefois les causes & les effets sans les moyens, plus rarement le tout ensemble. Il est certain que plus elle donne, moins elle laisse de gloire au génie. Mais en supposant même que le tissu des événemens soit tel, que la vérité dérobe à la fiction le mérite de l'ordonnance ; pourvu que le poète s'applique à donner aux mœurs, aux descriptions, aux ta-

bleaux qu'il imite, cette vérité intéressante qui persuade, touche, captive, & saisit l'ame des lecteurs ; ce talent de reproduire la nature, de la rendre présente aux yeux de l'esprit, sur-tout de l'agrandir, ne suffit-il pas pour élever l'imitateur au dessus de l'historien, du philosophe, & de tout ce qui n'est pas poète ?

Si la matière de la Poésie étoit la même que celle de l'Histoire, dit Castelvetro, *elle ne seroit plus une ressemblance, mais la réalité même* ; & c'est d'après ce sophisme qu'il refuse le nom de *Poète* à celui qui, comme Lucain, s'attache à la vérité historique.

Assurément si le poète ne faisoit dire & penser à ses personnages que ce qu'ils ont dit & pensé réellement ou selon l'Histoire ; par exemple, si l'auteur de *Rome sauvée* avoit mis dans la bouche de Catilina les harangues même de Sallulte, & dans la bouche du consul des morceaux pris de ses oraisons, il ne seroit poète que par le style. Mais si, d'après un caractère connu dans l'Histoire ou dans la société,

l'auteur *invente* les idées, les sentimens, le langage qu'il lui attribue ; plus il persuade qu'il ne feint pas, & plus il excelle dans l'art de feindre. Nous croyons tous avoir entendu ce que disent les acteurs de Molière, nous croyons les avoir connus : c'est le prestige de sa composition ; & c'est à force d'être poète qu'il fait croire qu'il ne l'est pas. Montagne donne le même éloge à Térence. « Je le trouve admirable, dit-il, à représenter au vif les mouvemens de l'ame & la condition de nos mœurs. A toute heure nos actions me rejettent à lui. Je ne puis le lire si souvent, que je n'y trouve quelque beauté & grâce nouvelle ».

Ainsi, les sujet les plus favorables, comme les plus critiques, sont quelquefois ceux que la nature à placés le plus près de nous, mais que nous voyons, comme on dit, sans les voir, & dont l'imitation réveille en nous le souvenir, par l'attention qu'elle attire. Je dis, *les plus favorables*, parce que la ressemblance en étant plus sensible, & le rapport

avec nous-mêmes plus immédiat, plus touchant, nous nous y intéressons davantage : je dis aussi, *les plus critiques*, parce que la comparaison de l'objet avec l'image étant plus facile, nous sommes des juges plus éclairés & plus sévères de la vérité de l'imitation.

Ce qu'appréhendent les spéculateurs, c'est que la gloire de l'invention ne manque au génie du poète ; & afin qu'il ne soit pas dit qu'il n'a rien mis du sien dans sa composition, ils l'ont obligé à ne prendre des historiens & des anciens poètes, que les faits, & à changer les circonstances des temps, des lieux, & des personnes. C'est à ce déguisement facile & vain qu'on attache le mérite de l'*Invention*, le triomphe de la Poésie ; & tandis qu'on attribue à un plagiaire adroit toute la gloire du poète, on refuse le titre de *Poème* aux Géorgiques de Virgile, & à tout ce qui ne traite que des sciences & des arts : « N'y ayant rien, dans ces compositions, dit Castelvetro, par où l'auteur se puisse vanter d'être poète,

quand même il seroit *inventeur*, ajoute-t-il : car alors il n'auroit fait que découvrir la vérité qui étoit dans la nature des choses. Il seroit artiste, philosophe excellent; mais il ne seroit pas poète ». Voilà où conduit une équivoque de mots, quand les idées n'ont pour appui qu'une théorie vague & confuse. « La Poésie est une ressemblance; donc tout ce qui a son modèle dans l'Histoire ou dans la nature, n'est pas de la Poésie ». Ainsi raisonne Castelvetro. Quintilien avoit le même préjugé, quand il croyoit devoir placer Lucain au nombre des rhéteurs, plutôt qu'au nombre des poètes. Scaliger s'y est mépris d'une autre façon, en n'accordant la qualité de poète à Lucain, que parce qu'il a écrit en vers, & en faveur de quelques incidens merveilleux dont il a orné son poème. Ces critiques auroient dû voir que la difficulté n'est pas de déplacer & de combiner diversement des faits arrivés mille fois, comme un massacre, une tempête, un incendie, une bataille, &

tous ces événemens si communs dans les annales de la malheureuse humanité ; mais de les rendre présens à la pensée par une peinture fidèle & vivante. C'est là le vrai talent du poète, & le mérite de Lucain. Il ne falloit pas beaucoup de génie pour imaginer que la femme de Caton, qu'il avoit cédée à Hortensius, vînt, après la mort de celui-ci, supplier Caton de la reprendre ; mais que l'on me cite dans l'antiquité un tableau d'une ordonnance plus belle & plus simple, d'un ton de couleur plus rare & plus vrai, d'une expression plus naturelle & plus singulière en même temps, que ce triste & pieux hyménée.

C'est aussi le talent de peindre qui caractérise le poème didactique, & qui le distingue de tout ce qui ne fait que décrire sans imiter.

Le Tasse, se laissant aller au préjugé que je viens de combattre, définit la Poésie, l'*Imitation des choses humaines*, & se trouve par-là obligé d'en exclure un des plus beaux morceaux de Virgile :

Ne poeta Virgilio deſcrivendoci i coſtumi, e le leggi, e le guerre dell' api. Mais bientôt il franchit les limites qu'il vient de preſcrire à la Poéſie, & il lui donne pour objet la nature entière. Voilà donc les Géorgiques de Virgile rétablies au rang des Poèmes. Et le moyen de leur refuſer ce titre, quand même elles ſeroient réduites aux préceptes les plus communs, & n'y eût-il que la manière dont ces préceptes y ſont tracés? Que Virgile preſcrive de laiſſer ſécher au ſoleil les herbes que le ſoc déracine,

Pulverulenta coquat maturis ſolibus æſtas.

d'enlever le chaume après la moiſſon,

Suſtuleris fragiles calamos ſilvamque ſonantem.

de le brûler dans le champ même.

Atque levem ſtipulam crepitantibus urere flammis.

de faire paître les blés en herbe, s'ils pouſſent avec trop de vigueur,

Luxuriem ſegetum tenerâ depaſcit in herbâ.

Quel coloris! quelle harmonie! Voilà cette Poéſie de ſtyle, cette *Invention* de détail,

qui seule mériteroit aux Géorgiques *le* nom de *Poème inimitable:* & si Castelvetro demande à quel titre, je répondrai, parce tout s'y peint; & si ce n'est point assez des images détachées, je lui rappellerai ces descriptions si belles du printemps, de la vie rustique, des amours des animaux, &c., tableaux peints d'après la nature. Toutefois n'allons pas jusqu'à prétendre que la Poésie de style, qui fait le mérite essentiel du poème didactique, l'élève seule au rang des poèmes où l'*Invention* domine. Il y a plus de génie poétique dans l'épisode d'Orphée, que dans tout le reste du poème des Géorgiques; plus de génie dans une scène de *Britannicus*, du *Misanthrope*, ou de *Rodogune*, que dans tout l'*Art poétique* de Boileau.

Les divers sens qu'on attache au mot d'*Invention* sont quelquefois si opposés, que ce qui mérite à peine le nom de *Poème* aux yeux de l'un, est un poème par excellence au gré de l'autre. D'un côté, l'on refuse à la Comédie le génie

poétique, parce qu'elle imite des choses familières & qui se passent au milieu de nous. De l'autre, on lui attribue la gloire d'être plus *inventive* que l'Epopée elle-même. *Tantum abest ut Comedia poema non sit, ut penè omnium & primum & verum existimem. In eo enim ficta omnia & materia quæsita tota.* (Scal.) Ainsi chacun donne dans l'excès. Je suis bien persuadé qu'il n'y a pas moins de mérite à former dans sa pensée les caractères du Misanthrope & du Tartuffe, qu'à imaginer ceux d'Ulysse, d'Achille, & de Nestor; mais pour cela Molière est-il plus vraiment poète qu'Homère?

Que le sujet soit pris dans l'ordre des faits ou des possibles, près de nous ou loin de nous, cela est égal quant à l'*Invention*; mais ce qui ne l'est pas, c'est que le fond en soit heureux & riche: de là dépend la facilité, l'agrément du travail, le courage & l'émulation du poète, & souvent le succès du poème.

Il est possible que l'Histoire, la Fable, la société vous présentent un tableau dis-

posé à souhait; mais les exemples en sont bien rares. Le sujet le plus favorable est toujours foible & défectueux par quelque endroit. Il ne faut pas se laisser décourager aisément par la difficulté de suppléer à ce qui lui manque; mais aussi ne faut-il pas se livrer avec trop de confiance à la séduction d'un côté brillant.

Un poème est une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun. Le morceau le mieux travaillé n'a de valeur qu'autant qu'il est une pièce essentielle de la machine, & qu'il y remplit exactement sa place & sa destination. Ce n'est donc jamais la beauté de telle ou telle partie qui doit déterminer le choix du sujet. Dans l'Épopée, dans la Tragédie, le mouvement que l'on veut produire, c'est une action intéressante, & qui dans son cours répande l'illusion, l'inquiétude, la surprise, la terreur, & la pitié. Les premiers mobiles de l'action, chez les grecs, ce sont communément les dieux

& les destins ; chez nous, les passions humaines : les roues de la machine, ce sont les caractères ; l'intrigue en est l'enchaînement ; & l'effet qui résulte de leur jeu combiné, c'est l'illusion, le pathétique, le plaisir, & l'utilité. On dira la même chose de la Comédie, en mettant le ridicule à la place du pathétique. Il en est ainsi de tous les genres de Poésie, relativement à leur caractère & à la fin qu'ils se proposent. On n'a donc pas *inventé* un sujet, lorsqu'on a trouvé quelques pièces de cette machine, mais lorsqu'on a le système complet de sa composition & de ses mouvemens.

Il faut avoir éprouvé soi-même les difficultés de cette première disposition, pour sentir combien sont frivoles & puérilement importunes ces règles dont on étourdit les poètes, d'*inventer* la fable avant les personnages, & de généraliser d'abord son action avant d'y attacher les circonstances particulières des temps, des lieux, & des personnes.

Il est certain que, s'il se présente aux

yeux du poète une fable anonyme qui soit intéressante, il cherchera dans l'Histoire une place qui lui convienne, & des noms auxquels l'adapter; mais falloit-il abandonner le sujet de Cinna, de Brutus, de la mort de César, parce qu'il n'y avoit à changer ni les noms, ni l'époque, ni le lieu de la scène? Il est tout simple que les sujets comiques se présentent sans aucune circonstance particulière de lieu, de temps, & de personne; mais combien de sujets héroïques ne viennent dans l'esprit du poète qu'à la lecture de l'Histoire? Faut-il, pour les rendre dignes de la Poésie, les dépouiller des circonstances dont on les trouve accompagnés? Je veux croire possible, avec Le Bossu, qu'Homère, comme La Fontaine, commença par *inventer* la moralité de ses poèmes, & puis l'action, & puis les personnages. Mais supposons que, de son temps, on sût par tradition qu'au siége de Troye les héros de la Grèce s'étoient disputé une esclave, qu'un sujet si vain les avoit

divisés, que l'armée en avoit souffert, & que leur réconciliation avoit seule empêché leur ruine; supposons qu'Homère se fût dit à lui-même; *Voilà comme les peuples sont punis des folies des rois; il faut faire de cèt exemple une leçon qui les étonne.* Si c'étoit ainsi que lui fût venu le dessein de l'Iliade, Homère en seroit-il moins poète? l'Iliade en seroit-elle moins un poème, parce que le sujet n'auroit pas été conçu par abstraction & dénué de ces circonstances? En vérité les arts de génie ont assez de difficultés réelles, sans qu'on leur en fasse de chimériques. Il faut prendre un sujet comme il se présente, & ne regarder qu'à l'effet qu'il est capable de produire. Intéresser, plaire, instruire, voilà le comble de l'art; & rien de tout cela n'exige que le sujet soit *inventé* de telle ou telle façon.

Il y a pour le poète, comme pour le peintre, des modèles qui ne varient point. Pour se les retracer fidèlement, il faut une imagination vive, & rien de

plus : pour les peindre, il suffit de les avoir présens, & de savoir manier la langue, qui est le pinceau de la Poésie. Mais il y a des détails d'une nature mobile & changeante, dont le modèle ne tient point en place : l'artiste alors est obligé de peindre d'après le miroir de la pensée ; & c'est là qu'il est difficile de donner à l'imitation cet air de vérité qui nous séduit & qui nous enchante. Aussi la Peinture & la Sculpture préfèrent-elles la nature en repos à la nature en mouvement, & cependant elles n'ont jamais qu'un moment à saisir & à rendre ; au lieu que la Poésie doit pouvoir suivre la nature dans ses progrès les plus insensibles, dans ses mouvemens les plus rapides, dans ses détours les plus secrets. Virgile & Racine avoient supérieurement ce génie *inventeur* des détails : Homère & Corneille possédoient au plus haut degré le génie *inventeur* de l'ensemble.

Mais un don plus rare que celui de l'*Invention*, c'est celui du choix. La nature est présente à tous les hommes, & presque

presque la même à tous les yeux. Voir n'est rien, discerner est tout ; & l'avantage de l'homme supérieur sur l'homme médiocre, est de mieux saisir ce qui lui convient.

L'auteur du poème sur l'art de peindre, Watelet, a fait voir que la belle nature n'est pas la même dans un Faune que dans un Apollon, & dans une Vénus que dans une Diane. En effet, l'idée du beau individuel dans les arts varie sans cesse, par la raison qu'elle n'est point absolue, & que tout ce qui dépend des relations, doit changer comme elles. Qu'on demande à ceux qui ont voulu généraliser l'idée de la belle nature, quels sont les traits qui conviennent à un bel arbre ? pourquoi le peintre & le poète préfèrent le vieux chêne brisé par les vents, brûlé, mutilé par la foudre, au jeune orme dont les rameaux forment un si riant ombrage ? pourquoi l'arbre déraciné, qui couvre la terre de ses débris,

Spargendo a terra le sue spoglie eccelse,
Monstrando al sol la sua squallida sterpe. Dante.

pourquoi cet arbre est plus précieux au peintre & au poëte, que l'arbre qui, dans sa vigueur, fait l'ornement d'une campagne ?

Il y a des choses qu'on est las de voir, & dont l'imitation est usée : voilà celles qu'il est bon d'éviter. Mais il y a des choses communes sur lesquelles nos esprits n'ont jamais fait que voltiger sans réflexion, dont le tableau simple & naïf peut plaire, toucher, émouvoir. Le poëte qui a su les tirer de la foule, les placer avec avantage, & les peindre avec agrément, nous fait donc un plaisir nouveau; & pour nous causer une douce surprise, ce vrai, quoi qu'en ait dit Louis Racine, n'a besoin d'aucun mélange de grandeur ni de merveilleux. Lorsqu'un des bergers de Théocrite ôte une épine du pied de son compagnon, & lui conseille de ne plus aller nu-pieds, ce tableau ne nous fait aucun plaisir, je l'avoue; mais est-ce à cause de sa simplicité ? non : c'est qu'il ne réveille en nous aucune idée, aucun sentiment qui nous plaise. L'Idylle de

Gesner, où un berger trouve son père endormi, n'a rien que de très-simple; cependant elle nous plaît, parce qu'elle nous attendrit. Ce n'est point une nature prise de loin, c'est la piété d'un fils pour un père; & heureusement rien n'est plus commun. Lorsqu'un des bergers de Virgile dit à son troupeau :

Ite, meæ, felix quondam pecus, ite capellæ :
Non ego vos posthac, viridi projectus in antro,
Dumosâ pendere procul de rupe videbo.

ces vers, le plus parfait modèle du style pastoral, nous font un plaisir sensible; & cependant où en est le merveilleux? c'est le naturel le plus pur; mais ce naturel est intéressant, & la simplicité même en fait le charme.

Le vrai simple n'a donc pas toujours besoin d'être relevé par des circonstances qui l'ennoblissent. Mais en le supposant, au moins faut-il savoir à quel caractère les distingues, pour les recueillir; & cette nature idéale est un labyrinthe dont Socrate lui seul nous a donné le fil. « Pen-

ſez-vous, diſoit-il à Alcibiade, que ce qui eſt bon ne ſoit pas beau? N'avez-vous pas remarqué que ces qualités ſe confondent? La vertu eſt belle dans le même ſens qu'elle eſt bonne . . . . La beauté des corps réſulte auſſi de cette forme qui conſtitue leur bonté; & dans toutes les circonſtances de la vie, le même objet eſt conſtamment regardé comme beau, lorſqu'il eſt tel que l'exige ſa deſtination & ſon uſage». Voilà préciſément le point de réunion de la bonté & de la beauté poétique, *le parfait accord du moyen qu'on emploie avec la fin qu'on ſe propoſe:* Or les vues dans leſquelles opère la Poéſie ne ſont pas celles de la nature: la bonté, la beauté poétique n'eſt donc pas la beauté, la bonté naturelle. Ce qui même eſt beau pour un art, peut ne l'être pas pour les autres: la beauté du peintre ou du ſtatuaire peut être ou n'être pas celle du poete, & réciproquement. Enfin ce qui fait beauté dans un poeme, ou dans tel endroit d'un poeme, devient un défaut, même en

Poésie, dès qu'on le déplace & qu'on l'emploie mal à propos. Il ne suffit donc pas, il n'est pas même besoin qu'une chose soit belle dans la nature, pour qu'elle soit belle en Poésie; il faut qu'elle soit telle que l'exige l'effet qu'on veut produire. La nature, soit dans le physique, soit dans le moral, est pour le poète comme la palette du peintre, sur laquelle il n'y a point de laides couleurs. *Le rapport des objets avec nous-mêmes*, voilà le principe de la Poésie; *l'intention du poète*, voilà sa règle, & l'abrégé de toutes les règles.

« Il n'est pas bien mal-aisé, me dira-t-on, de savoir l'effet qu'on veut opérer; mais le difficile est d'en *inventer*, d'en saisir les moyens ». Je l'avoue : aussi le talent ne se donne-t-il pas. Démêler dans la nature les traits dignes d'être imités, prévoir l'effet qu'ils doivent produire, c'est le fruit d'une longue étude; les recueillir, les avoir présens, c'est le don d'une imagination vive; les choisir, les placer à propos, c'est l'avantage d'une

raiſon ſaine & d'un ſentiment délicat. Je parle ici de l'art, & non pas du génie: or toute la théorie de l'art ſe réduit à ſavoir quel eſt le but où l'on veut atteindre, & quelle eſt, dans la nature, la route qui nous y conduit. Avec le moins obtenir le plus, c'eſt le principe des beaux-arts, comme celui des arts mécaniques.

En Poéſie, une des opérations du génie eſt l'*Invention* du ſujet, c'eſt-à-dire, cette grande & première penſée qu'il s'agit de développer, & qui, dabord vague & confuſe, ne laiſſe pas de porter avec elle, dès ſa naiſſance, le preſſentiment des beautés qu'elle produira. Cette penſée, qu'on peut appeler *mère*, puiſqu'elle engendre toutes les autres, a plus ou moins de fécondité, ſelon le caractère des eſprits auxquels l'étude, le haſard, ou la réflexion la préſente. Tout paroît ſtérile à des eſprits ſtériles; tout n'a que des ſuperficies pour des eſprits ſuperficiels; & pour des eſprits naturellement obſcurs, tout eſt chaos: de là

vient qu'en se fatiguant à chercher des sujets, le commun des écrivains passe & repasse mille fois sur des mines d'or, sans en soupçonner l'existence. Le génie seul a l'instinct qui avertit que la mine est riche, comme il a seul la force de la creuser jusques dans ses entrailles, & d'en arracher des trésors.

Mais cet instinct n'est infaillible que dans des hommes qui se sont fait une idée juste & approfondie de l'objet, des moyens, & des procédés de l'art. L'ardeur de la jeunesse, l'impatience de produire, l'éblouissement causé par quelque beauté apparente, ont, comme je l'ai dit, trompé plus d'une fois des talens qui n'étoient pas mûris par l'étude & l'expérience.

Il en est de même à l'égard des genres d'éloquence où l'orateur invente son sujet. Il y a des superficies trompeuses qui annoncent la fertilité, & dont le fond n'est qu'un sable aride; il y a des terreins incultes, qui n'ont qu'à être défrichés & approfondis, pour devenir féconds.

Ainsi, l'*Invention* du sujet demande un commencement de travail pour le sonder & en pénétrer les ressources. Un sculpteur habile voit dans un bloc de marbre les dimensions de sa statue; mais il en peut faire à son gré un Hercule, une Diane, un Apollon. L'orateur, le poète doit voir de même l'étendue de son sujet; mais son sujet n'est pas indifférent aux formes qu'il peut recevoir: il en est une qui lui est propre; & l'artiste doit l'y trouver avant de commencer l'ouvrage.

Cette première *Invention* suppose la liberté du choix, & l'orateur ne l'a pas toujours.

L'éloquence qui ne s'exerce que sur des questions générales, comme celle des anciens sophistes, ou sur des points de morale pratique, comme fait l'éloquence de nos prédicateurs, est aussi libre que la Poésie dans l'*Invention* de ses sujets; mais l'éloquence de la tribune & du barreau est commandée, & ses sujets lui sont donnés. L'*Invention*, dans cette

partie, se réduit donc à trouver les moyens propres à la question ou à la cause qui s'agite. Les rhéteurs en ont fait le grand objet de leurs leçons ; mais leurs leçons ne peuvent être qu'une étude préliminaire : c'est la recherche réduite en méthode ; ce n'est pas encore l'*Invention*. Celle que Cicéron appelle l'*Invention rhétorique*, ne fait qu'indiquer vaguement les moyens généraux, de disposer favorablement un auditoire ; de le rendre attentif, docile, bénévole ; de gagner l'affection des juges, si on les trouve indifférens ; de changer leur inclination, s'ils sont aliénés ou contraires ; de les intéresser eux-mêmes au succès de la cause ; de la leur présenter du côté le plus favorable, avec une clarté qui du premier coup-d'œil fasse voir quel en est l'état ; d'en tirer, si elle est étendue ou compliquée, une division qui repose l'esprit & dirige son attention ; d'employer à déterminer l'opinion, la résolution, le jugement de l'auditoire, d'y employer, dis-je, les argumens qui résul-

tent des faits, des indices, des témoignages, des vraifemblances, des autorités, des exemples, des coutumes, des lois, des règles de morale, des maximes de politique, des principes de droit, enfin des qualités perfonnelles des deux parties, ou de la nature de l'homme en ce qui nous eft commun à tous; de donner à ces argumens toute la force & l'énergie d'une dialectique preffante, toute la chaleur & la véhémence d'une éloquence paffionnée; de réfuter avec vigueur les preuves, les moyens, les raifonnemens de l'adverfe partie; de l'attaquer par l'endroit foible, en ne lui préfentant foi-même que le côté le plus fort; de tirer de la réfutation un nouvel avantage en faveur de fa caufe, & d'en fortifier encore les moyens en les réfumant; enfin d'appeler les paffions au fecours de la raifon, fi elle n'eft pas victorieufe; d'agir fur l'ame des auditeurs pour l'exciter ou la calmer, l'élever ou l'abattre, la pouffer ou la retenir, l'ébranler, l'incliner, l'entraîner malgré elle du

côté qu'on veut qu'elle penche, & contraindre la volonté, ou soumettre l'entendement.

Voilà les sources que les rhéteurs anciens ont indiquées à l'éloquence, & qu'ils ont divisées en une infinité de ruisseaux. Toutes les formules générales d'adulation, de séduction, d'insinuation, d'induction; toutes les manières de définir, d'analyser, d'amplifier, d'exagérer, de pallier, d'atténuer, de dissimuler, d'éluder; tous les ressorts du pathétique; tous les secrets d'intéresser la vanité, l'orgueil, la sensibilité des juges, d'exciter leur envie, leur indignation, leur haîne, leur bienveillance, ou leur commisération; & parmi ces moyens l'art de donner à la parole le caractère convenable à l'effet que l'on veut produire, par l'heureux choix des mots, leur coloris, leur harmonie, par la variété des tons, des figures, des mouvemens, par le charme du nombre & celui des images, afin que la séduction se saisisse à la fois des sens, de l'esprit, & de l'ame;

c'eſt là ce que les profeſſeurs de l'ancienne Eloquence ont enſeigné, & ce que Cicéron, dans ſa jeuneſſe, a recueilli dans ſon livre appelé *de l'Invention rhétorique.*

Une étude encore préliminaire, mais plus immédiatement adhérente à l'exercice de l'Eloquence, eſt celle des lois du pays, de la juriſprudence des tribunaux, des mœurs locales, & ſingulièrement de la façon de voir, de penſer, de ſentir de l'auditoire ou des juges devant leſquels on doit parler; car c'eſt de là qu'on tire les plus puiſſans moyens de les perſuader ou de les émouvoir.

Ces ſources ouvertes à l'*Invention*, il en reſte une encore plus abondante, & à laquelle l'orateur doit toujours remonter: c'eſt ſon ſujet, ſa cauſe, la queſtion qu'il agite: c'eſt en la méditant qu'il la rendra féconde; & en comparaiſon du fleuve d'Eloquence qui coulera de cette ſource, toutes les autres ne paroiſſoient, dit Cicéron, que de foibles ruiſſeaux.

L'homme de génie eſt celui qui en-

fonce le soc de la charrue dans un terrein qu'on n'a qu'effleuré avant lui, & qui sait par-là rendre fecond un sol que l'on croit épuisé.

Celui qui sait trouver dans une cause des ressources inespérées, dans un raisonnement, des forces inconnues; qui sait tirer d'un moyen pathétique des mouvemens soudains qui bouleversent l'auditoire, ou des traits imprévus qui déchirent l'ame des juges; qui, lorsque les forces de la raison ou la chaleur de l'ame semblent épuisées, les redouble avec une énergie & une véhémence qui nous étonne & qui nous entraîne; celui qui, après s'être saisi de l'esprit & de l'ame des auditeurs, ne lâche prise qu'après les avoir subjugués, & n'abandonne son adversaire qu'après l'avoir terrassé; qui dans la réplique fait jaillir des flammes d'un choc d'opinions, d'où le simple talent n'eût tiré que des étincelles; qui, dans une éloquence simple & dénuée d'ornemens, déploie les muscles d'un Hercule, & qui d'un mot, ou

d'une circonstance qui échapperoit à un homme médiocre, tire un moyen victorieux, un mouvement irrésistible; c'est-là l'inventeur en Eloquence. *Voyez*, dans l'article ORATEUR, l'exemple que j'en ai cité, de ce Le Maître, que le mauvais goût de son siècle avoit gâté, mais que la nature avoit fait éloquent. *Voyez aussi* RHÉTORIQUE, EXORDE, PREUVE, PÉRORAISON, PATHÉTIQUE, *&c.*

IRONIE. C'est un tour d'expression si familier, & si commun, qu'il est presque inutile d'expliquer en quoi il consiste. Chacun sait que l'on parle par *Ironie*, lorsque d'un air moqueur ou badin, on dit le contraire de ce que l'on pense. L'*Ironie* où l'on blâme en louant, où en admirant on déprise, revient à chaque instant dans le langage ordinaire.

Oh! oh! l'*homme de bien* vous m'en vouliez donner!
(*Orgon à Tartuffe.*)

Les gens *que vous tuez* se portent assez bien.
(*Le Valet du Menteur.*)

Un moine disoit son bréviaire
Il prenoit bien son temps !
(*La Mouche du Coche.*)

C'étoit un *beau sujet de guerre*,
Qu'un logis où lui-même il n'entroit qu'en rampant !
(*La Belette au Lapin.*)

Mais ce qu'il est intéressant d'observer, c'est que cette espèce de contre-vérité, en dérision, n'est pas si exclusivement propre au style plaisant ou comique, & au ton de la société, qu'il soit indigne de la haute Eloquence & de la haute Poésie, & qu'il n'exprime avec autant de noblesse que d'amertume le mépris ou l'indignation qui se mêle au ressentiment, au dépit, à la colère, à la fureur même. Rien de plus énergique dans la bouche d'Oreste que cette apostrophe *ironique* :

Grâce aux Dieux, mon malheur passe mon espérance;
Et *je te loue*, ô ciel ! de ta persévérance.

Rien de plus sanglant que l'*Ironie* dans la bouche d'Hermione en parlant à Pyrrhus :

Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse

Sous la servile loi de garder sa promesse ?
Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi ! sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une grèque, amant d'une troyenne ;
Me quitter, me reprendre, & retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector ;
Couronner tour à tour l'esclave & la princesse ;
Immoler Troye aux grecs, aux fils d'Hector la Grèce ;
Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.
Pour plaire à votre épouse, il vous faudroit peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure & de traître.
Votre grand cœur sans doute attend après mes pleurs,
Pour aller dans ses bras jouir de mes douleurs :
Chargé de tant d'honneur, il veut qu'on le renvoye ;
Mais, seigneur, en un jour ce seroit trop de joie.
Et sans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous suffit-il pas de ceux que vous portés ?
Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avoit glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troye ardente plongée ;
De votre propre main Polixène égorgée
Aux yeux de tous les grecs indignés contre vous ;
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

On voit dans le neuvième livre de l'Iliade, un bel exèmple d'*Ironie*, à tra-

vers la franchise avec laquelle Achille répond à Ulysse, qui, de la part d'Agamemnon, vient sollicitér son retour. » Qu'il n'espère pas me tromper encore, lui dit-il : je le connois trop ; & il ne viendra pas à bout de me persuader. Il n'a qu'à chercher avec vous, prudent Ulysse, & avec les autres rois, les moyens de garantir ses vaisseaux des flammes dont ils sont menacés. Sans moi il a déjà fait de si grandes choses ! Il a fermé son camp d'une grande muraille, il a environné cette muraille d'un large fossé, il a fortifié ce fossé d'une bonne palissade ; & avec tous ces retranchemens il ne peut encore repousser l'homicide Hector !

Les siècles les plus raffinés n'ont certainement rien de plus adroit, que cette manière de reprocher au fier Agamemnon les timides soins qu'il se donne pour se tenir renfermé dans son camp.

C'est une chose digne d'admiration, que les diverses tentatives qu'a faites le génie de Corneille, en créant parmi nous la Tragédie, pour en étendre &

varier le genre. Il a tout osé, jusqu'à risquer au théâtre un héros moqueur ; & si dans le langage *ironique* qu'il a mis dans la bouche de Nicomède, il a souvent manqué de goût, il n'en est pas moins vrai que l'invention, le dessein, la physionomie de ce caractère, ont quelque chose de surprenant dans leur originalité.

ATALE *à Laodice.*

Rome qui m'a nourri, vous parlera pour moi.

NICOMÈDE.

Rome, Seigneur !

ATALE.

Oui, Rome. En êtes-vous en doute?

NICOMÈDE.

Seigneur, je crains pour vous qu'un romain vous écoute;
Et si Rome savoit de quels feux vous brûlez,
Bien loin de vous prêter l'appui dont vous parlez,
Elle s'indigneroit de voir sa créature
A l'éclat de son nom faire une telle injure,
Et vous dégraderoit, peut-être dès demain,
Du titre glorieux de citoyen romain.
Vous l'a-t-elle donné pour mériter sa haîne,
En le déshonorant par l'amour d'une reine?....

Reprenez un orgueil digne d'elle & de vous.
Remplissez mieux un nom sous qui nous tremblons tous;
Et sans plus l'abaisser à tant d'ignominie
D'idolâtrer en vain la reine d'Arménie,
Songez qu'il faut du moins, pour toucher votre cœur,
La fille d'un tribun, ou celle d'un préteur.
Forcez, rompez, brisez de si honteuses chaînes;
Aux rois qu'elle méprise abandonnez les reines;
Et conservez enfin des vœux plus élevés,
Pour mériter les biens qui vous sont réservés.

Ce qui relève & ennoblit ce ton de l'*Ironie* dans le rôle de Nicomède, c'est la hauteur avec laquelle il reprend le ton sérieux; & c'est du mélange de ces deux tons que se forme un des caractères les plus singuliers & les plus nobles qui soient au théâtre.

NICOMÈDE *à Prusias, en parlant d'Atale.*

Si j'avois donc vécu dans ce même repos
Qu'il a vécu dans Rome auprès de ses héros,
Elle me laisseroit la Bithynie entière,
Telle que de tous temps l'aîné la tient d'un père.....
Il faut la diviser, & dans ce beau projet,
Ce prince est trop bien né pour vivre mon sujet.
Puisqu'il peut la servir à me faire descendre,
Il a plus de vertus que n'en eut Alexandre;
Et je lui dois quitter, pour le mettre en mon rang,

Le bien de mes aïeux, ou le prix de mon ſang.
Grâces aux immortels, l'effort de mon courage
Et ma grandeur future ont mis Rome en ombrage.
Vous pouvez l'en guérir, Seigneur, & promptement;
Mais n'exigez d'un fils aucun conſentement.
Le maître qui prit ſoin de former ma jeuneſſe,
Ne m'a jamais appris à faire une baſſeſſe.

Ce ſont ces traits de caractère qui faiſoient dire à la célèbre Clairon, qu'elle ne regrettoit rien tant que de ne pouvoir pas jouer le rôle de Nicomède.

A l'égard de l'*Ironie* en éloge, elle eſt incompatible avec le ſtyle ſérieux & noble: au moins n'en ſais-je aucun exemple, & ne vois-je aucune façon de les concilier enſemble. Mais dans le ſtyle familier, elle peut avoir de la grâce, ſi dans le tour de paiſanterie qu'on donne à la louange, on ſait éviter la fadeur. C'eſt ce qu'a fait Voiture dans une lettre au Duc d'Enghien, ſur la bataille de Rocroi.

«Monſeigneur, lui dit-il, à cette heure que je ſuis loin de V. A. & qu'elle ne me peut pas faire de charge, je ſuis réſolu de lui dire tout ce que je penſe d'elle il y a long-temps, & que je n'avois oſé

lui déclarer.... Oui, Monseigneur, vous en faites trop pour le pouvoir souffrir en silence; & vous seriez injuste, si vous pensiez faire les actions que vous faites sans qu'il en fût autre chose, ni que l'on prît la liberté de vous en parler. Si vous saviez de quelle sorte tout le monde est déchaîné dans Paris à discourir de vous, je suis assuré que vous en auriez honte, & que vous seriez étonné de voir avec combien peu de respect & peu de crainte de vous déplaire, tout le monde s'entretient de ce que vous avez fait. A dire la vérité, Monseigneur, je ne sais à quoi vous avez pensé, & ç'a été, sans mentir, trop de hardiesse & une extrême violence à vous, d'avoir à votre âge choqué deux ou trois vieux capitaines que vous deviez respecter, quand ce n'eût été que pour leur ancienneté; fait tuer le pauvre Comte de Fontaines, qui étoit un des meilleurs hommes de Flandres, & à qui le Prince d'Orange n'avoit jamais osé toucher; pris seize pièces de canon, qui appartenoient à un Prince

qui est oncle du Roi & frère de la Reine, avec qui vous n'aviez jamais eu de différent ; & mis en désordre les meilleures troupes des Espagnols qui vous avoient laissé passer avec tant de bonté » !

Cette espèce d'*Ironie* agréable & flatteuse s'appeloit *Astéisme* chez les anciens. On peut l'employer une fois en sa vie ; mais pour peu que le tour en soit fréquent, il est usé.

J.

JARGON. *Il n'a manqué à Molière que d'éviter le* Jargon *& d'écrire purement*, dit La Bruyère. Il a raison quant à la pureté du style. Mais quel est le *Jargon* que Molière auroit dû éviter ? Ce n'est certainement pas celui des précieuses & des femmes savantes ; il est de l'essence de son sujet : ce n'est pas celui d'Alain & de Georgette ; il contribue à caractériser leur naïveté villageoise, & à rendre encore plus saillant le ridicule de celui qui

en a fait les gardiens d'Agnès : ce n'est pas non plus celui que Molière fait parler quelquefois, aux gens de la Cour & du Monde ; car il n'imite les singularités recherchées de leur langage, que pour tourner en ridicule cette même affectation : nulle recherche dans le langage du *Misantrhope*, ni du Chrisale des *Femmes savantes*, ni de Cléante dans le *Tartuffe*, ni dans la prose de l'*Avare* ; & ce que l'on appelle le *Jargon* du Monde, il le réserve à ses marquis. Je soupçonne dans la Bruyère un peu de jalousie de métier pour le premier peintre des mœurs; & l'on s'en aperçoit sur-tout à la manière dont il a parlé du Tartuffe.

Scarron, dans ses pièces bouffonnes, employoit un burlesque emphatique du plus mauvais goût. Ce *Jargon* fait rire un moment par sa bizarre extravagance ; mais on a honte d'avoir ri.

Le *Jargon* villageois a été heureusement employé quelquefois par Dufresny & par Dancourt : il est, par exemple, très-bien placé dans le jardinier de l'*Esprit de contra-*

diction : mais Dancourt, dont le dialogue eſt ſi vif, ſi gai, ſi naturel, s'eſt éloigné de la vraiſemblance, en entremêlant ſans raiſon, dans les perſonnes du même état, le *Jargon* villageois & le langage de la ville : dans *les trois Couſines*, ſes payſannes parlent comme des demoiſelles ; & leurs pères & mères, comme des payſans.

Le *Jargon* villageois a quelquefois l'avantage de contribuer au comique de ſituation, comme dans l'*Uſurier gentilhomme* : c'eſt là ſur-tout qu'il eſt piquant. Quelquefois il marque une nuance de ſimplicité dans les mœurs ; & Molière s'en eſt habilement ſervi pour diſtinguer la ſimplicité groſſière de Georgette, de la naïveté d'Agnès. Mais ſi le *Jargon* villageois n'a pas l'un de ces deux mérites, on fera beaucoup mieux de mettre un langage pur dans la bouche des payſans. L'ingénuité, le naturel, la ſimplicité même n'a rien qui ſe refuſe à la correction du langage. Ce qu'il y a de plus incompatible avec le *Jargon* villageois, c'eſt un raffinement d'expreſſion, une recherche curieuſe

curieuse de tours singuliers, ou de figures étudiées ; & c'est ce qui gâte le naturel des paysans de Marivaux.

Le *Jargon* du Monde & de la Cour a sa place dans le comique : Molière en a donné l'exemple ; mais on en abuse souvent ; & parce que, dans une pièce moderne d'un coloris brillant & d'une vérité de mœurs très-piquante, ce *Jargon*, employé avec goût, semé de traits & de saillies, a réussi au Théâtre, on n'a cessé depuis d'écrire d'après ce modèle & de copier ce *Jargon*. Les jeunes gens ne parlent plus d'autre langage sur la Scène comique ; aux personnages même qu'on ne veut pas tourner en ridicule, on donne sans discernement ce ridicule de l'expression ; & cela, faute de connoître le ton du Monde & de la Cour, dont le vrai caractère est d'être uni & simple.

JUDICIAIRE. L'un des genres d'Eloquence que les rhéteurs ont distingués.

Le vrai, l'utile, l'honnête, & le juste

ſont les objets de l'Eloquence ; & chacun de ces objets domine dans le genre qui lui appartient : dans les ſpéculations abſtraites, c'eſt le vrai ; dans les délibérations & les réſolutions à prendre, c'eſt l'utile ; dans l'éloge & le blâme perſonnel, c'eſt l'honnête ; dans les cauſes *judiciaires*, c'eſt le juſte qu'on ſe propoſe.

De ces diſtinctions il ne faut pas conclure que les objets de l'Eloquence ne ſe réuniſſent jamais. En recherchant le vrai, on s'occupe ſouvent de l'utile, du juſte, ou de l'honnête ; ce n'eſt même que dans ces rapports que le vrai a quelque valeur. En recherchant l'utile, on conſidère auſſi ou l'honnête ou le juſte ; &, ſelon que les trois s'accordent ou ne s'accordent pas, on les fait ſervir, dans la balance des délibérations, ou de poids ou de contre-poids. En louant l'honnête, en blâmant ce qui lui eſt contraire, on ſe fonde & ſur le vrai & ſur le juſte ; l'utile & le nuiſible n'y ſont pas oubliés. De même, avant de diſputer du juſte & de l'injuſte, on commence par s'aſſurer du

vrai, & par bien constater le fait avant que d'en venir au droit, qui lui-même tient aux maximes d'honnêteté, d'utilité commune. Ainsi, les limites des genres ne sont rien moins qu'invariables.

Mais ce qui caractérise le genre *judiciaire*, c'est la discussion contradictoire d'une chose, ou d'un fait, dans son rapport avec les lois, & à l'égard de certaines personnes. C'est accusation ou défense, demande ou dénégation ; & des deux causes débattues, le résultat est un jugement. *Judiciale est quod positum in judicio habet in se accusationem & defensionem, aut petitionem & recusationem.* (Cic. de inv. Rh.)

A parler moins à la rigueur, soit que l'Eloquence mette en avant des questions spéculatives à décider, ou des résolutions à prendre, ou des éloges & des censures à décerner, elle a des juges, & l'auditoire est toujours pour elle une sorte de tribunal ; mais la raison seule y préside : au lieu que dans l'ordre *judiciaire* c'est la loi qui doit prononcer ; & la fonction

du juge ne consiste qu'à décider, du rapport de la cause particulière avec la loi commune, ou la règle de droit. Si ce rapport étoit bien précis & le juge bien équitable, l'Eloquence n'auroit plus lieu. On voit même que dans une infinité de causes, dont le fait est simple & le droit vulgairement connu, la plaidoirie est peu de chose : la chicane s'efforce de les brouiller & de les obscurcir ; mais l'Eloquence ne s'en mêle point, elle les livre à la logique.

C'est lorsqu'un fait important est douteux, ou sa qualité contestée ; c'est lorsque la loi est obscure ou vague, ou que la relation du fait avec le droit n'est pas directe ou assez marquée ; c'est lorsque les preuves sont équivoques, les titres ambigus, les indices douteux, les conjectures, les probabilités, les vraisemblances balancées par des apparences contraires ; c'est lorsque l'aspect de la cause est favorable, & le caractère de la personne odieux ou suspect ; lorsque le procès paroît juste & le procédé mal-

honnête ; que la forme eſt nuiſible au fond ; que l'eſprit & la lettre de la loi ſe contrarient, ou ſemblent ſe contrarier : c'eſt alors que le genre *judiciaire* eſt ſuſceptible d'éloquence. S'il s'agit du fait, la queſtion eſt de ſavoir s'il eſt, ce qu'il eſt, quel il eſt relativement à la loi : *Sit ne, quid ſit, aut quale ſit quæritur.* (Cic.) *S'il eſt*, ſe plaide par les indices ; *ce qu'il eſt*, par les définitions ; *quel il eſt*, par les règles du juſte & de l'injuſte : *Sit ne, ſignis ; quid ſit, definitionibus ; quale ſit, recti pravique partibus.* (Id. de inv. Rh.) Ainſi, quand le fait eſt conſtant, c'eſt de ſes qualités abſolues ou relatives que l'on diſpute ; & il s'agit pour le défenſeur de prouver qu'il n'y a rien d'illégitime ou de criminel : *Aut rectè factum, aut alterius culpâ, aut injuriâ, aut ex lege, aut non contra legem, aut imprudentiâ, aut neceſſario, aut non eo nomine uſurpandum quo arguitur.* (Id. de Orat.) Bien entendu que la tâche contraire eſt celle de l'accuſateur.

Dans la demande, il y a de même un

fait, que la queſtion de droit ſuppoſe; & ſelon que ce fait eſt conteſté ou convenu, on le diſcute, ou des deux côtés on s'accorde à l'admettre; & la conteſtation ſe réduit à le définir & à l'appliquer à la loi. C'eſt là ce qui décide de *l'état de la cauſe*; & il eſt évident que c'eſt le défendeur qui l'établit, puiſqu'il dépend de lui, ou de tout conteſter, ou de réduire ſa défenſe à tel ou tel article de la demande ou de l'accuſation, en accordant le reſte. Mais ſur les points dont on ne convient pas, il ne dépend de lui ni de changer l'objet de la queſtion, ni de la diviſer ſi elle eſt indiviſible, ni d'en circonſcrire l'objet.

Chez les anciens, les cauſes purement civiles, les queſtions litigieuſes & de peu d'importance, n'occupoient guère que la plaidoirie; l'Eloquence les dédaignoit. Elle ſe réſervoit les cauſes qui mettoient en péril l'état, la dignité, la vie ou la fortune des citoyens conſidérables; & ces deux genres de plaidoyers diſtinguoient les avocats & les orateurs ro-

mains, comme ils diſtinguent parmi nous, proportion gardée, les avocats & les procureurs.

L'accuſation & la défenſe perſonnelle étoient alors, dans le genre *judiciaire*, la grande lice de l'Eloquence ; & c'étoit là, comme je l'ai dit plus d'une fois, ce qui rendoit, à Rome & dans Athènes, le talent de la parole ſi redoutable d'un côté, & ſi néceſſaire de l'autre.

On va voir quelle idée les orateurs anciens ſe faiſoient eux-mêmes de l'importance & des difficultés de leur art, dans le genre *judiciaire* : c'eſt Cicéron qui fait parler Antoine, au ſecond livre de l'Orateur. *In cauſarum contentionibus, magnum eſt quoddam opus, atque haud ſciam an de humanis operibus longè maximum : in quibus vis oratoris plerumque ab imperitis, exitu & victoriâ judicatur : ubi adeſt armatus adverſarius, qui ſit & feriendus & repellendus : ubi ſæpe is qui rei dominus futurus eſt, alienus atque iratus, aut etiam amicus adverſario & inimicus tibi eſt : quum aut docendus is*

est, aut omni ratione, ad tempus, ad causam, oratione moderandus.

Ainsi, dans toute cause, l'éloquence de l'orateur est employée à l'attaque & à la défense : en même temps qu'il frappe il doit savoir parer, &, pour cela, se tenir en *garde contre les surprises & les ruses de l'adversaire. De là* cette étude profonde que recommandoient les anciens de l'intérieur d'une cause & de ses différentes faces; de là leur attention à choisir leurs moyens, à s'attacher aux forts, à passer sur les foibles, à rejeter tous les mauvais; de là l'importance qu'ils attachoient à ne jamais laisser échapper un mot qui donnât prise à l'adversaire, & non seulement à dire ce qu'il falloit, mais, sur toute chose, à ne jamais dire ce qu'il ne falloit pas; de là le soin qu'ils prenoient de connoître le caractère, le génie, le tour d'esprit, &, pour ainsi dire, le jeu de l'adversaire, & de cacher le leur, en variant leur marche & en déguisant leur dessein.

Il se présente ici une question à ré-

ſoudre : lequel des deux eſt le plus favorable à l'orateur, de l'attaque ou de la défenſe ?

Le mot de Henri IV, *Ils ont raiſon tous deux*, ſemble décider pour l'égalité d'avantages. Mais à l'égard du commun des hommes, il eſt vrai de dire comme le provèrbe, *Le dernier qui parle a raiſon*. L'agreſſeur a pour lui une première impreſſion donnée. Mais dans les choſes contentieuſes, l'auditeur ſe défie des premieres impreſſions, le juge s'en défend : & cet avantage, affoibli par la réflexion qu'*il faut entendre tout le monde*, ne laiſſe guère à l'agreſſeur que la difficulté de prévoir la défenſe, ou le péril de s'y expoſer le bandeau ſur les yeux ; tandis que le défendeur a pour lui tout le temps d'obſerver les diſpoſitions & les mouvemens de l'attaque, & de reconnoître le fort & le foible de l'ennemi.

On voit un exemple frappant du déſavantage de l'agreſſeur & de l'avantage du défendeur, dans les célèbres plaidoyers

d'Eschine & de Démosthène l'un contre l'autre.

Eschine, après s'être informé avec le plus grand soin des moyens de défense que lui opposera Démosthène, semble les avoir tous prévenus, & détruits d'avance. Démosthène prend la parole : il se trouve qu'Eschine n'a rien prévu ; son édifice est renversé. Ce qu'il a dit de plus pressant, Démosthène l'élude, & l'auditeur l'oublie, entraîné par la véhémence du nouveau discours qu'il entend : ce qu'il a dit de hasardé, de favorable à la réplique, Démosthène ne manque pas de s'en saisir ; & c'est par-là qu'il le confond. Eschine l'accuse de s'être vendu à Philippe ; & cette imputation retombe sur lui-même : il lui reproche la mort des braves citoyens qui ont péri dans la bataille de Chéronée ; & Démosthène, évoquant les manes de leurs ancêtres, qui ont combattu pour la même cause à Platée & à Marathon, jure par ces grands hommes, que leurs neveux, en se dévouant pour la liberté &

pour le salut de la Grèce, n'ont fait que leur devoir : « Et qui de vous, dit-il aux Athéniens, ne m'eût pas justement massacré sur l'heure, si je vous avois conseillé des lâchetés & des bassesses » ? Eschine vante & regrette le temps où Athènes avoit des héros auxquels elle ne décernoit *ni* des couronnes d'or, ni des honneurs personnels & distincts de la gloire de la patrie ; & en effet elle avoit refusé à Miltiade une couronne d'olivier. Mais L'usage ayant prévalu d'accorder des encouragemens à la vertu, & des récompenses au mérite, si Démosthène a bien mérité de l'Etat, cet éloge du temps passé ne conclut rien, c'est de l'Eloquence perdue. Eschine fait une peinture très-oratoire du malheur des thébains ; mais si Démosthène n'en est pas la cause, ce pathétique est encore superflu. Eschine présente, à sa manière, la chaîne des événemens, leurs causes, & leurs circonstances. Démosthène brise tous les anneaux de cette chaîne artificielle, & rejette sur l'accusateur tous les

malheurs & tous les crimes dont lui-même il est accusé. Eschine annonce que Démosthène s'efforcera, en éludant l'accusation, de changer l'état de la cause, & de jeter le trouble & l'émotion dans les esprits.

« Ctésiphon produira, dit-il, sur la scène cet imposteur, ce brigand, ce bourreau de la république, franc bateleur, qui pleure avec plus de facilité que les autres ne rient, & celui des hommes qui craint le moins de se jouer de la sainteté des sermens . . . . Lorsqu'un torrent de larmes, ajoute-t-il, coulera de ses yeux ; lorsque vous entendrez ses accens lamentables ; lorsqu'il s'écriera, *Où me réfugier ? Citoyens, me bannirez-vous d'Athènes, moi qui n'ai point d'asile ?* Répondez-lui : *Mais les athéniens, où se réfugieront-ils, Démosthène* ? » Rien de plus animé, de plus pressant en apparence.

Mais Démosthène parle, & ne dit rien de tout cela. Il n'emploie ni larmes, ni accens lamentables : une noble assurance en parlant de lui-même, une franchise

encore plus noble en parlant des athéniens, une indignation véhémente & le plus accablant mépris en parlant de son adversaire, un exposé rapide & lumineux de sa conduite dans tous les temps, l'éloquence des faits, celle de la raison appuyée par des exemples, & entremêlée des mouvemens les plus impétueux de l'invective & de l'imprécation; par-tout l'assurance de la bonne cause, modeste dans l'exorde, mais bientôt fière & hautte lorsqu'il commence à prendre l'ascendant & à s'emparer des esprits : voilà ce que Démosthène réservoit à Eschine; & celui-ci, en s'efforçant de parer des coups qu'il ne prévoyoit pas, n'a fait que battre l'air.

Talis prima Dares caput altum in prælia tollit;
Ostenditque humeros latos, alternaque jactat
Brachia protendens, & verberat ictibus auras. Æneid.

Par cet exemple, j'ai voulu montrer que, si dans l'attaque on prétend faire face à tous les points de la défense, on se déploie sur un trop grand front, & que l'on s'affoiblit soi-même. Il faut,

pour ainsi dire, attaquer en colonne, ne présenter que des points principaux & en petit nombre, afin que le juge n'en perde aucun de vue, & que l'adversaire n'en puisse éluder aucun; les appuyer, les soutenir, ne mettre en avant que des masses de raisonnemens & de preuves; & pour repousser la défense, garder en réserve des forces inconnues à l'ennemi.

Ce n'est que par-là, ce me semble, que l'agresseur peut balancer l'avantage du défendeur : & si le feu est également bien ménagé de part & d'autre, & si aucun des deux ne s'épuise en efforts perdus; s'ils s'attendent, s'ils ne déployent & ne font agir qu'à propos leurs réserves & leurs ressources; je pense qu'après le même nombre de répliques de part & d'autre, le combat se trouvant égal, le seul avantage marqué sera celui de la bonne cause. Mais je répète encore que l'agresseur doit succomber, s'il fait la faute que fit Eschine de trop étendre ses moyens dans une harangue diffuse, de présenter un trop grand nombre de

points d'attaque, & de donner lieu à l'adversaire d'éluder les plus forts, d'aller droit aux plus foibles ; & après avoir enfoncé la ligne, de culbuter les forces dispersées que l'accusateur lui opposoit.

Il est à croire que chez les grecs l'accusateur n'étoit point admis à la réplique. Chez les romains mêmes, où plusieurs avocats se succédoient dans la même cause, je présume que, des deux parts, la preuve & la réfutation alloient de suite & sans alternative. Ainsi, le désavantage de l'agresseur n'avoit point de compensation.

C'est donc une institution sage, dans le Barreau moderne, que d'avoir donné à l'une & à l'autre cause la ressource d'être plaidées à plusieurs reprises ; & la grande habileté de l'avocat consiste à tirer avantage de cette forme de plaidoyers. Nous en avons vu dans ce siècle un grand exemple : c'étoit Cochin. Son attaque se réduisoit à un simple exposé de l'affaire, à sa demande, & à l'énoncé le plus précis de ses moyens. Personne, à

ne pas le connoître, n'auroit cru devoir redouter un concurrent si dénué des fortes armes de l'Eloquence. Mais lorsque son adversaire l'avoit échauffé en le réfutant, & croyoit l'avoir terrassé ; tout à coup il se relevoit avec un force effrayante. On croyoit voir l'Ulysse d'Homère provoqué par Irus, déployer son manteau de pauvre, & dépouiller la stature imposante, les membres nerveux d'un héros. Aussi le combat se terminoit-il le plus souvent comme celui de l'Odyssée, à moins que l'adversaire de Cochin ne fût un Le Normand. C'étoit alors que le Barreau devenoit une arêne intéressante par le contraste des deux athlètes ; l'un plus vigoureux & plus ferme, l'autre plus souple & plus adroit ; Cochin avec un air austère & imposant, qui lui donnoit quelque ressemblance avec Démosthène ; Le Normand avec un air noble, intéressant, qui rappeloit la dignité de Cicéron. Le premier redoutable, mais suspect à ses juges, qui, à force de le croire habile, le regardoient comme dan-

gereux ; le second précédé au Barreau par cette réputation d'honnête homme, qui est la plus forte recommandation d'une cause, & peut-être la première éloquence d'un orateur. *Voyez* ORATEUR.

De tout ce que je viens de dire de l'art de ménager ses forces, il ne s'ensuit pas que l'orateur doive mettre en avant ce qu'il a de plus foible, mais seulement qu'il doit réserver pour sa conclusion ce qu'il a de plus éminent. C'est un grand avantage pour une cause que de paroître la meilleure dès le premier aspect : mais la dernière impression est encore plus décisive que la première ; & l'oracle que je ne cesse de consulter, Cicéron, nous fournit encore ce précepte.

In illo reprehendo eos qui, quæ minimè firma sunt, ea prima collocant : res enim hoc postulat, ut eorum expectationi qui audiunt quam celerrimè occuratur : cui si initio satisfactum non sit, multo plus sit in reliquâ causâ elaborandum. Male enim se res habet, quæ

non, statim ut cœpta est, melior fieri videtur. In oratione firmissimum sit quodque primum : dum illud tamen teneatur, ut ea quæ excellant serventur etiam ad perorandum. Si quæ erunt mediocria (nam vitiosis nusquam esse oportet locum) in mediam turbam, atque in gregem conjiciantur. (De Orat.)

Si l'on fait attention au choix des mots dont Cicéron se sert dans ce passage, on trouvera que c'est d'abord une logique forte que l'orateur doit employer ; & que pour le moment décisif de l'action, il doit se réserver les grands moyens de l'Eloquence.

L.

LICENCE. Les *Licences* données à la Poésie françoise ne sont pas, comme on l'a dit, certains mots réservés au style sublime, & que la haute Eloquence emploie aussi bien que la Poésie. Bossuet,

ne fait pas plus de difficulté que Racine, de dire les *mortels* pour les *hommes*, les *forfaits* pour les *crimes*, le *glaive* pour l'*épée*, les *ondes* pour les *eaux*, l'*éternel*, &c.; & quant aux expressions exclusivement permises à la Poésie, les unes sont figurées, les autres sont prises du systême fabuleux ou du merveilleux poétique: ce sont pour la plupart des hardiesses, mais non pas des *Licences*.

La *Licence* est une incorrection, une irrégularité de langage permise en faveur du nombre, de l'harmonie, de la rime, ou de l'élégance du vers. C'est une ellipse qui sort des règles de la Syntaxe, comme dans ces exemples:

Je t'aimois inconstant; qu'aurois-je fait, fidèle?
Peuple roi que je sers,
Commandez à César; César, à l'univers.

C'est une voyelle supprimée, parce qu'elle altère la mesure si on ne la compte pas, ou qu'elle affoiblit le nombre & le sentiment de la cadence, si on la compte pour une syllabe: ainsi, l'*e* muet d'*assi-*

duement, d'*ingénuement*, d'*enjouement*, d'*effraiera*, d'*avouera*, d'*encore*, de *gaieté*, ſe retranche, parce qu'il ne feroit pas à l'oreille un temps aſſez marqué. C'eſt de même une conſonne ſupprimée en faveur de l'éliſion ou de la rime : ainſi, dans ces noms de villes, *Naples*, *Londres*, *Athènes*, &c., il eſt permis au poète d'écrire *Naple*, *Londre*, *Athène* ſans *s* ; ainſi, à la première perſonne de certains verbes, comme je *dois*, je *vois*, je *produis*, je *frémis*, je *lis*, j'*avertis*, les poètes ſe ſont permis de retrancher l'*s*, & d'écrire je *doi*, je *voi*, je *produi*, je *frémi*, je *li*, j'*averti*, *&c.* Ce ſont des adverbes abſolus mis à la place des adverbes-relatifs, comme *alors que*, *cependant que*, au lieu de *lorſque*, *pendant que*. C'eſt quelquefois le *ne* ſupprimé de l'interrogation négative, comme lorſqu'on dit, *ſavez-vous pas? voyez-vous pas? dois-je pas?* au lieu de *ne ſavez-vous pas? ne voyez-vous pas? ne dois-je pas?* Enfin ce ſont quelques inverſions peu forcées, mais qui, n'ayant pas pour raiſon dans la

prose la nécessité du nombre, de la rime, & de la mesure, y paroîtroient gratuitement employées, quoiqu'elles fussent quelquefois très-favorables à l'harmonie, & que par conséquent il fût à désirer que l'usage les y reçût. On les trouvera presque toutes rassemblées dans ces vers de la *Henriade*, où la Discorde dit à l'Amour :

Ah ! si *de la discorde* allumant le tison,
Jamais à tes fureurs tu mêlas mon poison,
Si *tant de fois pour toi* j'ai troublé la nature,
Viens, vole sur mes pas, viens venger mon injure.
Un roi victorieux écrase mes serpens;
Ses mains joignent l'olive aux lauriers triomphans.
La clémence *avec lui* marchant d'un pas tranquille,
Au sein tumultueux de la guerre civile,
Va *sous ses étendards, flottans de tous côtés*,
Réunir tous les cœurs *par moi seule* écartés.
Encore une victoire, & mon trône est en poudre.
Aux remparts de Paris Henri porte la foudre.
Ce héros va combattre, & vaincre, & pardonner;
De cent chaînes d'airain son bras va m'enchaîner.
C'est à toi d'arrêter ce torrent dans sa course.
Va *de tant de hauts faits* empoisonner la source;
Que *sous ton joug, Amour*, il gémisse abattu :
Va dompter son courage au sein de la vertu.

LITTÉRATURE. Entre l'érudition & la *Littérature*, il y a une différence.

La *Littérature* eſt la connoiſſance des belles-lettres ; l'érudition eſt la connoiſſance des faits, des lieux, des temps, des monumens antiques, & des travaux des érudits pour éclaircir les faits, pour fixer les époques, pour expliquer les monumens & les écrits des anciens.

L'homme qui cultive les Lettres, jouit des travaux de l'érudit ; & lorſqu'aidé de ſes lumières, il a acquis la connoiſſance des grands modèles en Poéſie, en Eloquence, en Hiſtoire, en Philoſophie morale & politique, ſoit des ſiècles paſſés, ſoit des temps plus modernes, il eſt profond *Littérateur*. Il ne ſait pas ce que les ſcoliaſtes ont dit d'Homère, mais il ſait ce qu'a dit Homère. Il n'a pas confronté les diverſes leçons de Juvénal & d'Ariſtophane, mais il ſait Ariſtophane & Juvénal. L'érudit peut être ou n'être pas un bon *Littérateur* ; car un diſcernement exquis, une mémoire heu-

reuse & meublée avec choix, supposent plus que de l'étude : de même le *Littérateur* peut manquer d'érudition. Mais si ces deux qualités se réunissent, il en résulte un Savant & un homme très-cultivé. L'un & l'autre cependant ne feront pas un homme de Lettres : le don de produire caractérise celui-ci ; & avec de l'esprit, du talent, & du goût, il peut produire des ouvrages ingénieux, sans aucune érudition & avec peu de *Littérature*. Fréret fut un érudit profond, Maléfieu, un grand *Littérateur* ; & Marivaux, un homme de Lettres.

LYRIQUE. Le Poème *lyrique*, chez les grecs, étoit, non seulement chanté, mais composé aux accords de la *Lyre* : c'est là d'abord ce qui le distingue de tout ce qu'on appelle *Poésie lyrique* chez les latins & parmi nous. Le poète étoit musicien ; il préludoit, il s'animoit au son de ce prélude ; il se donnoit à lui-même la mesure, le mouvement, la période musicale : les vers naissoient avec

le chant; & de là l'unité de rythme, de caractère, & d'expression entre la musique & les vers : ce fut ainsi qu'une poésie chantée fut naturellement soumise au nombre & à la cadence; ce fut ainsi que chaque poète *lyrique* inventa, non seulement le vers qui lui convint, mais aussi la strophe analogue au chant qu'il s'étoit fait lui-même, & sur lequel il composoit.

A cet égard le Poème *lyrique*, ou l'Ode, chez les latins & chez les nations modernes, n'a été qu'une frivole imitation du Poème *lyrique* des grecs; on a dit, *Je chante*, & on n'a point chanté; on a parlé des accords de la *Lyre*, & on n'avoit point de *Lyre*. Aucun poète, depuis Horace inclusivement, ne paroît avoir modelé ses Odes sur un chant. Horace, en prenant tour à tour les diverses formules des poètes grecs, semble avoir si fort oublié qu'une Ode dût être chantée, qu'il lui arrive souvent de laisser le sens suspendu à la fin de la strophe, où le chant doit se reposer, comme on le voit

dans

dans cet exemple, si sublime d'ailleurs par les pensées & par les images :

Districtus ensis cui super impiâ
Cervice pendet, non Siculæ dapes
Dulcem elaborabunt saporem ;
Non avium citharæque cantus

Somnum reducent. Somnus agrestium
Lenis virorum, non humiles domos
Fastidit, umbrosamque ripam,
Non zephyris agitata Tempe.

Nos Odes modernes ne sont pas plus *lyriques* ; & à l'exception de quelques chansons bachiques ou galantes, qui se rapprochent de l'Ode ancienne, parce qu'elles ont été faites réellement dans le délire de l'amour ou de la joie, & chantées par le poète, aucune de nos Odes n'est susceptible de chant. On a essayé de mettre en musique l'Ode de Rousseau à la Fortune ; c'étoit un mauvais choix : mais que l'on prenne entre les Odes du même poète, ou de Malherbe, ou de tel autre, celle qui a le plus de mouvement & d'images ; on ne réussira guère mieux.

La seule forme qui convienne au chant, parmi nos Poésies *lyriques*, est celle de nos Cantates : Mais Rousseau, qui en a fait de si belles, n'avoit ni le sentiment, ni l'idée de la Poésie *mélique* ou chantante ; & sa Cantate de Circé, qui passe pour être la plus susceptible de l'expression musicale, sera l'écueil des compositeurs. Métastase lui seul, dans ses *Oratorio*, a excellé dans ce genre, & en a donné des modèles parfaits.

Mais le grand avantage des poètes *lyriques* de la Grèce, fut l'importance de leur emploi & la vérité de leur enthousiasme.

Le rôle d'un poète *lyrique*, dans l'ancienne Rome & dans toute l'Europe moderne, n'a jamais été que celui d'un comédien ; chez les grecs, au contraire, c'étoit une espèce de ministère public, religieux, politique, ou moral.

Ce fut d'abord à la Religion que la *Lyre* fut consacrée, & les vers qu'elle accompagnoit furent le langage des dieux ; mais elle obtint plus de faveur encore en s'abaissant à louer les hommes.

La Grèce étoit plus idolâtre de ses héros que de ses dieux ; & le poète qui les chantoit le mieux, étoit sûr de charmer, d'enivrer tout un peuple. Les vivans furent jaloux des morts : l'encens qu'ils leur voyoient offrir ne s'exhaloit point en fumée ; les vers chantés à leur louange passoient de bouche en bouche, & se gravoient dans tous les esprits. On vit donc les rois de la Grèce se disputer la faveur des poètes, & s'attacher à eux pour sauver leur nom de l'oubli.

Et quelle émulation ne devoient pas inspirer des honneurs qui alloient jusqu'au culte ! Si l'on en croit Homère, le plus fidèle peintre des mœurs, la *Lyre*, dans la cour des rois, faisoit les délices des festins ; le chantre y étoit révéré comme l'ami des Muses & le favori d'Apollon : ainsi, l'enthousiasme des peuples & des rois allumoit celui des poètes ; & tout ce qu'il y avoit de génie dans la Grèce se dévouoit à cet art divin. Mais ce qui acheva de le rendre imposant & grave, ce fut l'usage qu'en fit la politique, en

l'aſſociant avec les lois, pour aider à former les mœurs.

Ce n'étoit pas ſeulement à louer l'adreſſe d'un homme obſcur, la vîteſſe de ſes chevaux, ou ſa vigueur au combat de la lutte, mais à élever l'ame des peuples, que l'Ode olympique étoit deſtinée; & dans l'éloge du vainqueur étoient rappelés tous les titres de gloire du pays qui l'avoit vu naître : puiſſant moyen pour exciter l'émulation des vertus! Ainſi, née au ſein de la joie, élevée, ennoblie par la Religion, accueillie & honorée par l'orgueil des rois & par la vanité des peuples, employée à former les mœurs, en rappelant de grands exemples, en donnant de grandes leçons, la Poéſie *lyrique* avoit un caractère auſſi ſérieux que l'Éloquence même. Il n'eſt donc pas étonnant qu'un poète, honoré à la cour des rois, dans les temples des dieux, dans les ſolennités de la Grèce aſſemblée, fût écouté dans les conſeils & à la tête des armées, lorſqu'animé lui-même par les ſons de ſa *Lyre*, il faiſoit paſſer dans les

ames, aux noms de liberté, de gloire, & de patrie, les sentimens dont il étoit rempli.

On ne veut pas ajouter foi au pouvoir de cette éloquence, secondée de l'harmonie; & aux transports qu'elle excitoit en remuant l'ame des peuples par les ressorts les plus puissans; on ne veut pas y croire, tandis qu'en Italie on voit encore la Musique, par la voix d'un homme affoibli, & dans la fiction la plus vaine, enivrer tout un peuple froidement assemblé.

Supposez, au milieu de Rome, Pergolèse, la *Lyre* à la main, avec la voix de Timothée & l'éloquence de Démosthènes, rappelant aux romains leur ancienne splendeur & les vertus de leurs ancêtres; vous aurez l'idée d'un poète *lyrique*, & des grands effets de son art.

En voyant en chaire le missionnaire Bridaine, les yeux enflammés ou remplis de larmes, le front ruisselant de sueur, faisant retentir les voûtes d'un temple des sons de sa voix déchirante, & unissant,

à la chaleur du sentiment le plus exalté, la véhémence de l'action la plus éloquente & la plus vraie ; je l'ai supposé quelquefois transformé en poète, & fortifiant, par les accens d'une harmonie pathétique, les sentimens ou les images dont il frappoit l'ame des peuples ; & j'ai dit : Tel devoit être Epiménide au milieu d'Athènes, Therpandre ou Tyrtée au milieu de Lacédémone, Alcée au milieu de Lesbos.

Le poète *lyrique* n'avoit pas toujours ce caractère sérieux ; mais il avoit toujours un caractère vrai : Anacréon chantoit le vin & les plaisirs, parce qu'il étoit buveur & voluptueux ; Sapho chantoit l'amour, parce qu'elle brûloit d'amour.

Ces deux sortes d'ivresse ont pu, dans tous les temps & dans tous les pays, inspirer les poètes. : mais dans quel autre pays que la Grèce la Poésie *lyrique* a-t-elle eu son caractère sérieux & sublime, si ce n'est chez les hébreux, & peut-être aussi dans nos climats du Nord, du temps des druides & des bardes ?

Chez les romains & parmi nous, Horace, Malherbe, Rousseau feignoient de chanter sur la *Lyre* : mais Orphée, Amphion ne feignoient rien lorsqu'ils apprivoisoient les peuples, les rassembloient, les engageoient à se bâtir des murs, à vivre sous des lois ; mais Therpandre, pour adoucir les mœurs des lacédémoniens ; Tyrtée, pour les ranimer & les renvoyer aux combats ; Epiménide, pour appaiser le trouble des esprits & la voix des remords, quand les athéniens se croyoient menacés, poursuivis par les Euménides ; Alcée enfin, pour déclarer la guerre à la tyrannie, & rallumer dans l'ame des lesbiens l'amour de la liberté, chantoient réellement aux accords de la *Lyre*, peut-être même au son des instrumens analogues au caractère & à l'intention de leur chant. Les grecs disoient que la déesse Harmonie étoit fille de Mars & de Vénus, pour dire qu'elle étoit douée d'une force & d'une grâce irrésistibles.

Dans l'ancienne Rome, une Poésie

éloquente eût souvent pu se signaler. Mais un peuple long-temps inculte, uniquement guerrier, peu curieux de vers & de musique, peu sensible aux arts d'agrément, & trop austère dans ses mœurs pour songer à mêler ses plaisirs avec ses affaires, auroit trouvé ridicule une *Lyre* dans la main de Brutus ou des Gracques, ou dans celle de Marius : une éloquence mâle pour plaider sa cause, une épée pour la défendre, voilà tout ce qu'il demandoit ; & un tribun comme Tyrtée, ou un consul comme Epiménide, venant soulever en chantant, ou calmer le peuple romain, auroit été mal accueilli. *Voyez* POÉSIE.

Dans ce même *article* POÉSIE, j'ai appliqué à l'Italie moderne ce que je viens de dire de l'Italie ancienne ; & je n'ai pas dissimulé ma surprise, de voir que l'Eglise ait négligé celui de tous les arts qui pouvoit le plus dignement embellir ses solennités. *Voyez* HYMNE. Quant à l'Ode profane, elle n'y a jamais fait qu'un rôle fictif, sans objet & sans

ministère : aussi les hommes de génie que l'Italie a pu produire dans ce genre sublime, comme Chiabrera & Crudeli, n'ayant à s'exercer que sur des sujets vagues, n'ont-ils été, comme Horace, que de foibles imitateurs de ces hommes passionnés, qui, dans la Grèce, ajoutoient aux mouvemens de la plus sublime Eloquence, le charme de la Poésie & la magie des accords.

En Espagne nul encouragement, & aussi nul succès pour le *Lyrique* sérieux & sublime, quoique la langue y fût disposée. On ne laisse pourtant pas de trouver dans les poètes espagnols quelques Odes d'un ton élevé : celle de Louis de Léon, sur l'invasion des maures, est remarquable, en ce que la fiction en est la même que l'allégorie du Camoëns pour le cap de Bonne-Espérance. Dans le poète espagnol, plus ancien que le portugais, c'est le génie d'un fleuve qui prédit la descente des maures & la désolation de l'Espagne ; dans le Portugais, c'est le génie protecteur du promontoire

des-tempêtes & gardien de la mer des Indes, qui s'élève pour en défendre le passage aux européens : l'image est agrandie ; mais l'idée est la même, & la première gloire en est à l'inventeur.

L'Ode, en Angleterre, a eu plus d'émulation & plus de succès : mais ce n'est encore là qu'un enthousiasme factice. Si on y veut trouver l'Ode antique, il faut la chercher dans les poésies des anciens bardes ; c'est Ossian qu'il faut entendre, gémissant sur le tombeau de son père & se rappelant ses exploits :

« A côté d'un rocher élévé sur la montagne & sous un chêne antique, le vieux Ossian, le dernier de la race de Fingal, étoit assis sur la mousse : sa barbe, agitée par le vent, se replioit en ondes ; triste & pensif, privé de la vue, il entendoit la voix du Nord : le chagrin se ranima dans son cœur ; il commença ainsi à se plaindre & à pleurer sur les morts.

» Te voilà tombé comme un grand chêne, avec toutes tes branches autour de toi. Où es-tu, ô roi Fingal, ô mon

père ? & toi, mon fils Ofcur, où es-tu ? où eſt toute ma race ? Hélas ! ils repoſent ſous la terre : j'étends les bras, & de mes mains glacées je tâte leur tombeau ; j'entends le torrent qui gronde en roulant entre les pierres qui les couvrent. O torrent ! que viens-tu me dire ? tu m'apportes le ſouvenir du paſſé. Les enfans de Fingal étoient ſur ton rivage, comme une forêt dans un terrain fertile. Ils étoient perçans, les fers de leurs lances ! Celui-là étoit audacieux qui ſe préſentoit à leur colère. Fillan le grand étoit ici ; tu étois ici, Oſcur, ô mon fils ! Fingal lui-même étoit ici, puiſſant & fort, avec les cheveux blancs de la vieilleſſe : il s'affermiſſoit ſur ſes reins nerveux, & il étaloit ſes larges épaules : malheur à celui qui rencontroit ſon bras dans la bataille ! Le fils de Morny arriva, Gaul, le plus robuſte des hommes : il s'arrêta ſur la montagne, ſemblable à un chêne ; ſa voix étoit comme le ſon des torrens ; il cria : *Pourquoi le fils du puiſſant Corval veut-il régner ſeul ? Fingal n'eſt pas aſſez*

fort pour défendre son peuple, & pour en être le soutien ; je suis fort comme la tempête sur l'Océan, comme l'ouragan sur les montagnes : cède, fils de Corval, & fléchis devant moi. Il descendit de la montagne comme un rocher ; il retentissoit dans ses armes.

» Oscur s'avança, & s'arrêta pour l'attendre : Oscur, mon fils, vouloit rencontrer l'ennemi ; mais Fingal vint dans sa force, & sourit aux menaces insultantes de Gaul. Ils s'élancèrent l'un contre l'autre, se presserent dans leurs bras nerveux, & luttèrent dans la plaine. La terre étoit sillonnée par leurs talons ; le bruit de leurs os étoit semblable à celui d'un vaisseau ballotté par les vagues dans la tempête. Leur combat fut long ; ils tombèrent avec la nuit sur la plaine retentissante, comme deux chênes tombent en entrelaçant leurs branches & en ébranlant la montagne : le robuste fils de Morny est terrassé, le vieillard est vainqueur.

» Belle, avec ses tresses d'or, son cou poli, & son sein de neige, belle comme

les esprits des montagnes, quand ils effleurent dans leur course la surface d'une bruyère paisible pendant le silence de la nuit; belle comme l'arc des cieux, la jeune Minvane arrive: Fingal, dit-elle avec douceur, rends-moi mon frère; rends-moi l'espérance de ma race, la terreur de tous, excepté de Fingal. Puis-je refuser, dit le roi, ce que demande l'aimable fille des montagnes? Emporte ton frère, ô Minvane! plus belle que la neige du Nord. Telles furent tes paroles, ô Fingal! Hélas! je n'entends plus les paroles de mon père: privé de la vue, je suis appuyé sur son tombeau: j'entends le sifflement des vents dans la forêt, & je n'entends plus la voix de mes amis: le cri du chasseur a cessé, & la voix de la guerre ne retentit plus autour de moi».

Voilà l'Ode héroïque de ces peuples sauvages; & voici leur Ode amoureuse: c'est une fille qui attend son amant.

«Il est nuit; & je suis seule, abandonnée sur la colline des orages. Le vent

ſouffle ſur la montagne ; le torrent gémit au bas de ce rocher ; aucune cabane ne m'offre un aſile contre la pluie : je ſuis abandonnée ſur la colline des orages.

» Lève-toi, ô Lune ; ſors du ſein de tes nuages ! Etoiles de la nuit, paroiſſez ! Quelque lumière ne me guidera-t-elle pas vers le lieu où repoſe mon amant, fatigué des travaux de la chaſſe, ſon arc détendu à ſes côtés, & ſes chiens haletans autour de lui ?.... Je ſuis obligée de m'arrêter ici ſeule, ſur le rocher couvert de mouſſe, qui borde ce ruiſſeau. J'entends les murmures du vent & des flots ; mais je n'entends point la voix de mon amant !

» Pourquoi ne viens-tu point, ô mon Shalgar ! pourquoi le fils de la colline tarde-t-il à remplir ſa promeſſe ? Voici l'arbre, le rocher, le ruiſſeau murmurant. Tu m'avois promis d'être ici avant la nuit.... Ah ! où eſt allé mon Shalgar ! pour toi j'ai quitté la maiſon de mon père ; je voulois fuir avec toi. Nos fa-

milles ont été long-temps ennemies ; mais Shalgar & moi nous ne sommes point ennemis.

» O vent, cesse un moment ! Ruisseau, suspends un instant ton murmure ! Que ma voix se fasse entendre sur la bruyère ; qu'elle frappe les oreilles du chasseur que j'attends. Shalgar ! c'est moi qui t'appelle ; voici l'arbre & le rocher. Shalgar ! ô mon amant ! me voici : pourquoi tardes-tu à paroître ? Hélas rien ne me répond.

» Enfin la lune paroît, les eaux brillent dans la vallée ; les rochers sont grisâtres sur la surface de la colline ; mais je ne le vois point sur le sommet : ses chiens, en le devançant, ne m'annoncent point sa présence : resterai-je donc ici solitaire & abandonnée ?

» Mais quels objets aperçois-je couchés devant moi sur la bruyère ? ... Seroit-ce mon amant & mon frère ? ... Parlez-moi, mes amis... Hélas ! ils ne me répondent point ! la crainte glace mon cœur... Ah ! ils sont morts ! leurs épées sont teintes de

ſang. O mon frère ! mon frère ! pourquoi as-tu tué mon Shalgar ?.... pourquoi, ô Shalgar ! as-tu tué mon frère ? vous m'étiez ſi chers l'un & l'autre ! Que dirai-je pour célébrer votre mémoire ? Tu étois beau ſur la colline dans la foule de tes compagnons ; il étoit terrible dans le combat..... Parlez-moi, écoutez ma voix, enfans de ma tendreſſe.... Mais hélas ! ils ſe taiſent pour toujours ; le froid habite dans leur ſein.

» O vous, ombres des morts ! faites-vous entendre du haut de ce rocher, du ſommet de la montagne des vents ; parlez, & je ne ſerai point effrayée.... Où êtes-vous allées vous repoſer ? dans quelle caverne de la colline vous trouverai-je ? Mais le vent ne m'apporte point de réponſe ; je ne diſtingue point, dans les orages de la colline, les ſons foibles de la voix des morts.

» Je vais m'aſſeoir ici dans ma douleur ; j'attendrai le matin dans les larmes. Elevez un tombeau, ô vous, amis des morts ! mais ne le fermez pas avant que j'arrive.

Je sens ma vie s'échapper de moi comme un songe. Pourquoi resterois-je après mes amis ? il vaut mieux que je repose avec eux sur le bord de ce ruisseau. Quand la nuit descendra sur la colline, quand le vent soufflera sur la bruyère, mon ombre s'assiéra sur les nuages, & déplorera la mort de mes amis. Le chasseur écoutera du fond de sa cabane ; il craindra ma voix, mais il l'aimera, parce que ma voix sera douce pour mes amis ; car ils étoient chers à mon cœur ».

Si telle étoit l'éloquence des bardes, il ne faut pas s'étonner qu'un tyran les eût fait détruire : le courage & l'élévation d'ame que ces poètes inspiroient aux peuples, s'accordoient mal avec le projet qu'il avoit de les asservir. Ce trait de prudence & d'atrocité d'Edouard I fait le sujet d'une Ode de Gray, la plus belle peut-être dont l'Angleterre se glorifie, & dans laquelle, faisant parler un barde échappé au glaive, le poète semble inspiré par le génie d'Ossian.

J'ai dit que l'on trouvoit le grand carac-

tère de l'Ode antique dans les poésies des hébreux, parce que l'enthousiasme en est sincère, & que l'objet en est sérieux & sublime : ce n'est point un jeu de l'imagination, que les cantiques de Moïse & que ceux de David; ils chantoient l'un & l'autre avec une verve que l'on appelleroit *génie*, si ce n'étoit par l'inspiration même de l'esprit divin. C'est cette inspiration & les élans rapides qu'elle donnoit à leur ame, que les poètes allemands ont imités de nos jours. Ils se sont efforcés de ployer leur langue aux formules des vers latins, & de la cadencer sur les mêmes nombres : leur oreille en est satisfaite ; & c'est un plaisir qu'aucune nation n'a droit de leur disputer. Mais le vague de leurs peintures, l'allégorie continuelle de leur style, les détails recherchés de leurs descriptions, font trop voir que leur enthousiasme est simulé.

Le seul de ces poètes qui ait donné à l'Ode le caractère antique, c'est le célèbre M. Gleim, dans ses chants de guerre prussiens. On l'a appelé, avec raison, le

Tyrtée de son pays ; on l'a comparé aux bardes des germains & aux scaldes des anciens danois.

Gleim est prussien ; il parle en homme persuadé de la justice des armes de son roi ; & le rôle qu'il a pris est celui d'un grenadier plein de génie & de courage.

« Le mérite de ces chants de guerre, disent les auteurs du *Journal étranger*, consiste dans une extrême simplicité unie à beaucoup de verve, d'harmonie, & de force ». Les traits suivans, quoiqu'affoiblis par la traduction, en peuvent donner une idée.

Ils sont pris du chant de victoire, après la bataille de Lowositz.

« Le héros, assis sur un tambour, méditoit sa bataille, ayant le firmament pour tente, & la nuit autour de lui. En méditant, il dit : Ils sont en grand nombre ; mais, fussent-ils encore plus nombreux, je les battrai.

» Il vit l'aurore, & il vit nos visages enflammés de désirs : ah, combien le bon jour qu'il nous donna étoit ravissant !

» Libre, comme un Dieu, de crainte & de terreur, plein de ſenſibilité, il eſt là, & diſtribue les rôles de la grande tragédie.

» Cependant le ſoleil ſe montra tout à coup ſur la carrière du firmament, & tout à coup nous pûmes voir devant nous.

» Et nous vîmes une armée innombrable qui couvroit les montagnes & les vallées, & (ce qui eſt bien permis à des héros) nous fûmes étonnés pendant un clin d'œil, & nous reculâmes la tête de l'épaiſſeur d'un cheveu; mais pas un ſeul pied ne recula.

» Car auſſi-tôt nous penſâmes à Dieu & à la patrie: ſoudain, ſoldats & officiers furent remplis du courage des lions.

» Et nous nous approchâmes de l'ennemi à grands pas égaux. *Halte!* cria Frédéric, *halte!* & ce ne fut qu'un même pas.

» Il s'arrête: il conſidère l'ennemi, & ordonne ce qu'il faut faire. Auſſi-tôt, comme le tonnerre du Très-haut, on vit la cavalerie s'élancer, &c.»

L'Ode françoise a de la pompe, du coloris, de l'harmonie ; mais elle est peu rapide, & encore moins passionnée : c'est que jamais nos poètes *lyriques* n'ont été animés d'un véritable enthousiasme. Quel moment que la mort de Henri IV, si Malherbe avoit eu l'ame de Sully, & si, frappé, comme il devoit l'être, de ce monstrueux parricide, il avoit fait éclater sa douleur, ou plutôt celle de la patrie, qui voyoit massacrer son père dans ses bras ! Malherbe, Racan, Rousseau lui-même ont voulu être élégans, nombreux, fleuris ; ils n'ont presque jamais parlé à l'ame. Leurs Odes sont froidement belles ; & on les lit comme ils les ont faites, c'est-à-dire, sans être ému. *Voyez* ODE.

Les modernes ont une autre espèce de poème *lyrique* que les anciens n'avoient pas, & qui mérite mieux ce nom, parce qu'il est réellement chanté : c'est le drame appelé *Opéra*. Voyez OPÉRA.

M.

MAROTIQUE. Depuis que Pafchal & Corneille, Racine & Boileau ont épuré & appauvri la langue de Marot & de Montagne, quelques-uns de nos poëtes, regrettant la grâce naïve des anciens tours qu'elle avoit perdus, l'heureufe liberté de fupprimer l'article, une foule de mots injuftement bannis par le caprice de l'ufage, & quelques inverfions faciles, qui, fans troubler le fens, rendoient l'expreffion plus vive & plus piquante, effayèrent, en écrivant dans le genre de Marot, d'imiter jufqu'à fon langage. Mais comme, pour manier avec grâce un ftyle naïf, il faut être naïf foi-même, & que rien n'eft plus rare que la naïveté, La Fontaine eft le feul poëte qui ait excellé dans cette imitation. Boileau n'accordoit guère que ce mérite à La Fontaine. Boileau n'avoit pas reçu de la nature l'or-

gane avec lequel on ſent les beautés ſimples & touchantes de notre divin Fabuliſte. Rouſſeau, dans l'Epigramme, a très-bien réuſſi à imiter le ſtyle de Marot; mais dans l'Epître familière, il a fait de ce ſtyle un jargon bizarre & pénible, très-éloigné du naturel.

Il eſt à ſouhaiter qu'on n'abandonne pas ce langage du bon vieux temps : il perpétue le ſouvenir, & il peut ramener l'uſage des anciens tours, qui avoient de la grâce, & des anciens mots, qui, doux à l'oreille, avoient un ſens clair & précis. La Bruyère en a réclamé quelques-uns : il y en a un bien plus grand nombre; & l'on feroit un joli Dictionnaire de ceux qu'on a eu tort d'abandonner & de laiſſer veillir, tels que *félon*, *félonne*, *félonie*; *courtoiſie* & *courtois*; *loyal*, *déloyal*, *loyauté*; *ſervage*, *alléger*, *allégeance*, *diſcords*, *perdurable*, *animeux*, *trompereſſe*, *eſmoi*, *charmereſſe*, *oblivieux*, *brandir*, *concéder*, *dévaler*, *pâtir*, *dolent*, *douloir*, *blême*, *blémir*, &c. *Voyez* USAGE.

L'ancienne langue françoise étoit un arbre qu'il falloit émonder, mais qu'on a mutilé impitoyablement : & il n'est personne qui, en lisant Montagne, ne reproche à la délicatesse du goût d'avoir été trop loin : d'autant moins excusable dans cet excès de sévérité, qu'elle n'a pas été fort éclairée, & qu'en retranchant des rameaux utiles, elle en a laissé un grand nombre d'infructueux.

MÉMOIRES. Si chacun écrivoit ce qu'il a vu, ce qu'il a fait, ce qui lui est arrivé de curieux, & dont le souvenir mérite d'être conservé, il n'est personne qui ne pût laisser quelques lignes intéressantes. Mais combien peu de gens ont droit de faire un livre de leurs *Mémoires ?*

Ce n'est pas que si nous voulions en croire notre vanité, les choses même les plus communes ne nous parussent mémorables, dès qu'elles nous seroient personnelles ; mais c'est la première illusion dont il faut savoir se préserver en écrivant, ou en parlant de soi.

Il n'y a que des traits de caractère piquans & rares, des situations, des aventures d'une sigularité marquée, ou d'une moralité frappante, qui puissent mériter la peine qu'on se donne de raconter sérieusement ce qu'on a fait, ou ce qu'on a été.

L'un des plus misérables travers & des plus indignes manéges de l'amour-propre, c'est d'affecter, en parlant de soi, une sincérité cynique, & de mettre une sorte d'ostentation & d'honneur à révéler sa propre honte : soit pour faire dire qu'on a osé ce que nul autre n'avoit osé encore ; soit pour accréditer, par quelques aveux humilians, les éloges qu'on se réserve, & par lesquels on se dédommage ; soit pour s'autoriser à dire impudemment d'autrui encore plus de mal que de soi-même. Observez attentivement celui qui emploie cet artifice ; vous verrez que dans ses principes il attache peu d'importance à ces fautes dont il s'accuse ; qu'il les fait dériver d'un fond de caractère dont il se glorifie ; qu'il les attribue à des qualiés dont il se pique &

dont il s'applaudit ; qu'en les avouant, il les environne de circonſtances qui les colorent ; qu'il les rejette ſur un âge, ou ſur quelque ſituation qui ſollicite l'indulgence ; qu'il ſe garde bien de confeſſer de même des torts plus graves, ou des vices plus odieux ; qu'en feignant de s'arracher le voile, il ne fait que le ſoulever adroitement & par un coin ; qu'après avoir exercé ſur lui-même une ſévérité hypocrite, il en prend droit de ne rien ménager, de révéler, de publier les confidences les plus intimes, de trahir les ſecrets les plus inviolables de l'amour & de l'amitié, de percer même ſes bienfaiteurs des traits de la ſatire & de la calomnie ; & que le réſultat de ſes aveux ſera, qu'il eſt encore ce qu'il y a de meilleur au monde. Il n'y a point de ſuccès plus aſſuré que celui d'un pareil ouvrage : mais il ne laiſſera pas d'être une tache ineffaçable pour ſon auteur ; & il faut eſpérer que ce moyen d'amuſer la malice humaine, ne ſera jamais employé deux fois.

Il en eſt un moins odieux dégayer le tableau d'une vie ordinaire : c'eſt celui qu'Hamilton a pris dans les *Mémoires* de Grammont. Mais, s'il m'eſt permis de le dire, plus le badinage en eſt léger & ſéduiſant, plus il eſt immoral. Il ne falloit pas moins que le miniſtère de Mazarin pour mettre l'eſcroquerie à la mode ; & l'on a peine à concevoir que ſous le règne de Louis XIV, qui fut celui des bienſéances & du point d'honneur le plus délicat, Hamilton ait eu l'art de faire paſſer comme des gentilleſſes les friponneries de ſon héros. Le ſuccès de ce livre fut un avis pour les gens du bel air, qu'ils ſeroient diſpenſés d'avoir des mœurs, s'ils avoient de l'audace & de la bravoure, de l'eſprit & de l'enjouement ; & rien n'étoit plus dangereux.

Le *Mémoires* de Mad. de Staal ſont d'un caractère plus eſtimable, mais moins léger, moins naturel, & moins piquant. La plume d'Hamilton ſe joue ; celle de Mad. de Staal s'étudie : ſes récits ont de l'agrément, mais cet agrément a de la

manière. On voit qu'elle a vécu dans une cour où sans cesse, & à toute force, il falloit avoir de l'esprit.

Du reste, ni les *Mémoires* du Comte de Grammont, ni ceux de Mad. de Staal n'ont l'intérêt qu'ils pouvoient avoir, liés comme ils l'étoient avec les circonstances des temps auxquels ils appartiennent; & en les lisant, on regrette qu'une foule de personnalités futiles y tiennent la place des détails instructifs qu'auroient pu nous donner, sur les affaires de ces temps-là, deux témoins aussi clair-voyans. C'est là le mérite sérieux & durable qu'ont les *Mémoires* de Mad. de Motteville, dont l'esprit n'est que du bon sens, & dont le naturel ne laisse désirer ni plus d'art, ni plus de parure.

Si l'on considère le monde politique & moral comme un spectacle, on y distingue deux parties, ce qui se passe sur la scène, & ce qui se passe derrière la toile; les événemens & leurs causes visibles; les premiers mobiles & leurs ressorts cachés. Ces deux objets de la curiosité &

de l'attention de l'obſervateur ne ſont pas ſi abſolument diſtincts dans le partage, entre celui qui écrit l'hiſtoire de ſon temps & celui qui écrit ſes *Mémoires*, que ce qui eſt propre à l'un ſoit étranger à l'autre : celui-ci, quoique plus occupé des épiſodes que de l'action, & des détails que de l'enſemble, ne laiſſe pas de lier ſes récits aux grands événemens par tous les points qui l'intéreſſent ; l'autre, en ſuivant le cours des fortunes publiques, ne néglige pas d'obſerver la mécanique intérieure du jeu des paſſions humaines, dans les mouvemens qu'il décrit : ainſi, l'hiſtoire générale & les *Mémoires* particuliers ſe communiquent & s'entremêlent, toutes les fois que l'intérêt public & l'intérêt privé ont des rapports communs.

Mais ces deux intérêts occupent inégalement l'homme qui écrit l'Hiſtoire & celui qui écrit ſes *Mémoires*. Le dernier ne ſonge qu'à dire ce qu'il a fait ou ce qu'il a vu ; & l'objet qui l'occupe le plus eſſentiellement, c'eſt lui même. Le

premier au contraire ne se compte pour rien dans cette longue suite d'événemens publics qui entraînent son attention. L'un s'affecte sur-tout de ses relations avec les hommes de son temps ; & de là sa pénétration à démêler le caractère, le génie, les talens, les vertus, les vices, en deux mots, le fort & le foible de ceux qu'il a vus autour de lui & de plus près, en action ou en situation : l'autre embrasse tout le systême de l'intérêt public dans ses rapports les plus étendus, & au dedans & au dehors, & ne considère la morale elle-même que dans ses liaisons avec la politique ; de là son attention profonde pour tout ce qui influe essentiellement sur le cours des événemens, & sa négligence pour tous les détails qui n'ont qu'un intérêt de personnalité, ou de société privée.

Parmi les singularités qui distinguent les *Mémoires* écrits par des femmes, il en est une qui leur est naturelle, & qu'on retrouve dans leurs mœurs : c'est que le plus souvent ce n'est ni l'intérêt public,

ni leur intérêt propre qui les a dominées, mais un intérêt d'affection. Un homme, en parlant des affaires au milieu desquelles il s'est trouvé, comme acteur ou comme témoin, s'oublie rarement lui-même pour ne s'occuper que d'un autre ; une femme, au contraire, s'attache à un objet qui n'est pas elle, mais qui dans ce moment est tout pour elle ; & c'est de lui, c'est d'après lui, c'est pour lui qu'elle écrit. Les grands événemens ne la touchent que par des rapports individuels ; & dans les révolutions de la sphère du monde, elle ne voit que les mouvemens du tourbillon qui l'environne : son esprit & son ame ne s'étendent point au delà. Il est possible que la passion l'enivre : mais la passion même est rarement aussi aveugle que l'amour-propre ; & comme il arrive souvent que le sentiment dont une femme est préoccupée, est assez calme pour lui laisser la liberté de sa raison & son équité naturelle, il ne fait qu'animer son style, sans en altérer la candeur. C'est ce qu'on voit

dans les *Mémoires* de Mad. de Motteville & de Mad. de La Fayette. Mademoiſelle de Montpenſier, toujours occupée d'elle-même, ne laiſſe pas de peindre au vif le prince de Condé, Gaſton, Mazarin, la Régente, tout l'intérieur de la cour, l'eſprit & les mœurs de ſon temps.

Ainſi, la préoccupation d'un intérêt particulier parmi les affaires publiques, loin de diminuer la valeur & le poids des *Mémoires* dont nous parlons, ne fait que les rendre plus précieux encore à qui ſait comme on doit les lire. De deux témoignages, le moins ſuſpect n'eſt pas celui que l'on dépoſe, mais celui qu'on laiſſe échapper. Ce n'eſt pas à ce qu'on nous dit, ou de ſoi ou des autres, directement, expreſſément, & de propos délibéré, que nous donnons le plus de foi, mais à ce qu'on nous dit ſans y avoir réfléchi, ſans même vouloir nous le dire. Or c'eſt ainſi que, dans ſes *Mémoires*, une femme, en ſuivant ſon objet perſonnel, indique involontairement les motifs, les arrière-cauſes des révolutions les plus inexpli-

tables, & nous révèle quelquefois des mystères, dont ses liaisons, ses relations, les confidences qu'elle a reçues, la familiarité où elle a été admise, l'intimité de l'intérieur dont elle a vu les mouvemens, le besoin qu'on aura eu d'elle pour se plaindre ou se consoler, s'affliger ou se réjouir, les caractères que sa position lui a fait connoître jusques dans leurs replis, n'auront bien instruit qu'elle seule. *Les cabinets des rois sont des théâtres où se jouent continuellement des pieces qui occupent tout le monde : il y en a qui sont simplement comiques ; il y en a aussi de tragiques, dont les plus grands événemens sont toujours causés par des bagatelles* (Motteville). C'est de là que s'échappent les grands secrets ; c'est là que les inquiétudes, les craintes, les désirs, les espérances, les passions enfin ne craignent pas de se trahir ; & c'est là qu'elles se trahissent.

La première place entre les *Mémoires* expressément écrits pour servir à l'Histoire, me semble due à ceux de Commines, pour leur solidité, leur ingénuité,

& leur vérité lumineuse. Ce seroient des trésors pour les historiens qu'une suite complette de pareilles instructions. Commines est le Thucydide des françois, comme de Thou en est le Tite-Live. Le Cardinal de Retz sembloit né pour en être le Tacite, s'il avoit eu des mœurs, & si son temps lui eût présenté des faits d'une importance plus sérieuse. Comme écrivain, on le voit s'élever entre tous ceux du même genre, avec une originalité de génie & de style qui les efface tous. Mais la chaleur & l'énergie de ses récits & de ses peintures ne tenoient-elles pas à cette inquiétude & à cette fougue de caractère, qui, dans l'intrigue & les factions, ne cherchoit que le bruit ; & tel qu'il s'est dépeint lui-même, eût-il été plus grand, sur un plus grand théâtre ; comme acteur & comme écrivain ? C'est de quoi j'oserois douter. La Tragi-comédie de la Fronde paroît avoir été faite exprès pour ce caractère héroï-comique : Turenne & Condé y étoient déplacés ; de Retz s'y trouvoit dans son centre. Il

falloit aux anglois un factieux comme Cromwel ; aux parisiens, il en falloit un comme le Cardinal de Retz. Chacun des deux fut le Catilina de son temps & de son pays, *Cujuslibet rei simulator ac dissimulator*, mais chacun des deux à sa manière : Cromwel, en politique sombre, en triste & profond hypocrite ; de Retz, en intrigant adroit, hardi, déterminé, habile, prompt à changer de rôle, & jouant toujours au naturel celui qui convenoit le mieux au lieu, au moment, à la scène, au caractère des esprits, & au genre d'illusion & d'émotion qu'il avoit à répandre. Je ne serois donc pas surpris d'entendre dire que son caractère s'étoit accommodé aux mœurs de son théâtre ; & qu'avec son ardeur, son habileté, son courage, son audace & son éloquence, la prodigieuse activité & la souplesse de son ame, il auroit été, dans d'autres circonstances, le premier homme de son siècle dans l'art de remuer & de dominer les esprits. Quoi qu'il en soit, ce sera de lui qu'on apprendra comme tout s'anime

ſous la plume d'un écrivain, qui, principal acteur ſur la ſcène du monde, dans des temps de criſe & de trouble, ne fait que peindre ce qu'il a vu, & raconter ce qu'il a fait.

D'un genre abſolument contraire à l'eſprit des *Mémoires* du Cardinal de Retz, fut celui des *Mémoires* du ſage & vertueux Sully. Ce livre, que l'Abbé de l'Ecluſe a rajeuni & fait revivre, n'a pas moins contribué que la Henriade à rendre le ſouvenir du bon Roi Henri IV préſent & cher à tous les françois. Mais *les Economies royales & les Servitudes loyales* (c'étoit le titre de ces *Mémoires*), négligemment écrites & dans un vieux langage, feroient reſtées enſevelies dans la pouſſière des cabinets; & les Lettres n'ont peut-être rien fait de plus utile, que de rendre la lecture de ce précieux ouvrage facile & attrayante pour tous les bons eſprits. Avec quelle joie n'y voit-on pas le meilleur des miniſtres & le meilleur des rois ſe rencontrer dans l'eſpace des temps, ſe reconnoître, &, pour

ainsi dire, s'embrasser & se réunir, pour travailler au bonheur des peuples ! Un ancien a dit que si la vertu se rendoit visible aux hommes dans toute sa beauté, elle gagneroit tous les cœurs : c'est là ce qu'on éprouve à la lecture de ces *Mémoires*; & la Minerve du Télémaque se présente en réalité dans les *Mémoires* de Sully.

Les *Mémoires* de Torcy, comme leçons de politique, ne sont guère moins intéressans que les *Mémoires* de Sully, comme leçons d'économie. Torcy fut chargé du fardeau des malheurs de Louis XIV ; & dans des temps de calamité & d'humiliation, il fit parler & agir son maître avec modération, mais avec courage & avec dignité ; & le compte qu'il a rendu de sa conduite dans les conseils & dans les négociations, honore également & le ministre & le Monarque.

Les *Mémoires* de Villars ont répondu, par le récit des faits, à l'envieuse malignité de ceux qui de son temps ne vouloient voir en lui que jactance & que vanité ; & l'on a enfin reconnu que ce n'étoit pas sans

de grands talens que Villars avoit eu le bonheur de ſauver la France. Mais ce qui donne encore plus de valeur à ſes *Mémoires*, c'eſt d'avoir fait connoître le fond de l'ame de ce grand Roi, que l'orgueil & la dureté de quelques-uns de ſes miniſtres, comme le Tellier & Louvois, calomnioient aux yeux de la poſtérité.

Les *Mémoires* du Maréchal de Noailles ont auſſi ce mérite; mais il leur manque eſſentiellement celui d'avoir été rédigés par lui-même. C'eſt une obſervation qui n'a point échappé à l'homme de lettres eſtimable qui a fait l'éloge de l'Abbé Millot. « Il manquoit, dit-il, à cet écrivain une diſpoſition ſans laquelle des *Mémoires* particuliers ne ſauroient avoir le mérite qui leur eſt propre. Cette diſpoſition eſt l'intérêt, qui ne peut ſe trouver que dans l'acteur ou le témoin. Depuis les Commentaires de Céſar, ajoute M. l'abbé Morellet, que ſont tous les *Mémoires* connus, ſinon les ſouvenirs de celui qui les a écrits? & pour ne citer que ceux qui appartiennent

à notre nation, Commines, Montluc, Rohan, La Rochefoucault, Retz, Villeroy, Torcy, ont tous vécu au milieu des événemens qu'ils racontent ; ils nous intéressent, parce qu'ils se peignent eux-mêmes, & ne retracent que des objets dont ils ont été constamment entourés. Leurs regards ont été frappés, leur imagination saisie, leur ame émue ; lorsqu'ils entreprennent d'écrire, ils trouvent toutes leurs idées présentes, toutes leurs passions encore vives, tous leurs sentimens en activité ; & communiquant à leur style l'intérêt dont ils sont remplis, ils peignent toujours avec énergie ; & ceux même qui nous laissent entrevoir la partialité des passions, nous attachent encore à leurs récits, lorsque nous les soupçonnons d'altérer la vérité ».

Ce n'est donc qu'avec défiance & beaucoup de précaution que l'historien doit lire & consulter les *Mémoires* qu'on lui transmet. Ils sont écrits par des témoins, mais par des témoins intéressés & souvent récusables. Les confronter avec eux-

mêmes, les uns avec les autres, & chacun avec tous; en étudier le caractère & l'art; choisir avec discernement les mieux instruits & les plus sincères; examiner quel sentiment, quelle opinion les dominoit, de quel œil ils ont vu les hommes & les choses, en quoi leur jugement a été libre de faveur & de haîne, en quoi il a été prévenu & séduit; quels motifs d'adulation, d'inclination, d'amour-propre, ils pouvoient avoir d'altérer, de déguiser les faits, de colorer les uns & de noircir les autres, d'atténuer ou de grossir le mal, d'exagérer, de dépriser le bien, de glisser, d'appuyer sur le blâme ou sur la louange; c'est l'unique moyen de n'être pas surpris, ou de l'être plus rarement par des relations infidèles. On doit prendre garde surtout de ne pas se laisser séduire par cet air de sincérité qui accuse quelques torts légers, pour en pallier de plus graves, & qui accorde au mérite quelques éloges vains, pour se donner le droit de le calomnier. Enfin, lors même qu'on n'a pas à douter de la bonne foi de l'écrivain,

l'on doit sans cesse épier en lui cet intérêt personnel & furtif, qui souvent se cache aux yeux même de celui qu'il obsède, & qui le rend injuste à son insçu. J'ai vu des *Mémoires* où un homme religieux, & qui se croyoit la vérité même, malheureusement dominé par des aversions personnelles, a répandu des flots de fiel & de venin.

C'est une fraude répréhensible que de publier, sous le nom des personnages les plus illustres, ce que l'on ose appeler leurs *Mémoires*; & il seroit bien à souhaiter que le soin de leur renommée leur fît prendre celui de les rédiger de leur propre main. Combien ceux de Turenne, par exemple, & d'Eugène seroient précieux, s'ils étoient authentiques; & quel présent le grand Condé, Luxembourg, Créqui, Catinat, n'auroient-ils pas fait à la postérité, si, comme Montluc & Rohan, Montecuculli & Barwick, ils avoient décrit leurs campagnes! Si nos généraux ont etudié avec tant de fruit les

relations de Polybe & les *Mémoires* de César; si, dans la tactique & dans la discipline, ils ont profité de l'expérience des grecs & des romains; s'ils ont savamment employé les manœuvres d'Aratus, de Cimon, de Philopemen, d'Epaminondas, de Pyrrhus, de Sylla, de Fabius & d'Annibal; si dans les campemens, les marches, l'ordre & l'appareil des batailles, les mouvemens & les évolutions des armées; si dans tous les détails enfin de la science militaire ils se sont instruits à l'école de ces grands capitaines, malgré la distance des lieux & la différence des temps, soit du côté des hommes, soit du côté des armes; combien plus lumineuse n'eût pas été pour eux, par sa proximité, l'expérience des généraux qui, dans les mêmes temps, avec les mêmes armes, sur le même terrein, leur avoient comme tracé leurs camps, leurs routes, leurs campagnes; leur avoient indiqué les postes les plus sûrs ou les plus périlleux, & le plus ou

moins d'avantage des poſitions qu'ils avoient priſes, des lieux qu'ils avoient occupés ?

Dans-cette partie, l'hiſtoire générale ne peut jamais qu'imparfaitement ſuppléer aux *Mémoires* particuliers ; & c'eſt ſur-tout par les détails dont elle ſeroit ſurchargée, que les exemples & les leçons d'un art ſi compliqué peuvent avoir toute leur étendue & toute leur utilité.

S'il eſt vrai, comme je l'ai dit en parlant de l'Hiſtoire, qu'elle n'a point de ſtyle qui lui ſoit excluſivement propre, & ſi ſon langage varie comme les ſujets qu'elle traite, à plus forte raiſon le ſtyle des *Mémoires* particuliers & perſonnels n'aura-t-il point de ton ni de couleur invariable.

Les Commentaires de Céſar ſont l'expreſſion la plus naïve du caractère de ſon ame. Il s'y montre ſi ſupérieur à toute vanité, ſi étranger à ſa propre gloire, qu'on a peine à croire que ce ſoit lui qui ait parlé de lui-même avec tant de ſimplicité. Dans les périls les plus preſſans,

dans les résolutions les plus audacieuses, dans les momens où il y va de sa fortune & de celle du monde, il a l'air impassible & inaltérable d'un Dieu. C'est là le style qui convient à des *Mémoires* militaires ; car celui qui dans ses relations n'est pas capable de ce sang froid, l'aura eu difficilement dans l'attaque & dans la mêlée. Raconter simplement & modestement de grandes choses ; parler de ses fautes & de ses revers avec la même ingénuité que de ses plus heureux exploits, & de son ennemi avec autant d'impartialité que de soi-même ; laisser douter lequel des deux a fait le récit de l'action ; ou plutôt donner à penser que ce récit ne vient ni de l'un ni de l'autre, mais d'un témoin fidèle & désintéressé ; tel est le mérite éminent des *Mémoires* d'un homme de guerre.

Il en est à peu-près de même des relations qu'un homme d'etat nous fait de sa conduite ou des événemens qui se sont passés sous ses yeux. Tout y doit respirer cette modération qui est la dignité

d'un ministre. Au milieu de l'agitation & du tumulte des affaires, on aime à voir dans son esprit le même calme que sur le front d'un bon pilote au milieu des orages; & c'est à lui sur-tout de s'appliquer ce précepte d'Horace :

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secus in bonis.

Mais ce que j'ai dit de la gravité de l'historien, je le dirai de même de la dignité de l'homme d'état : elle n'exclut ni le sentiment, ni l'expression modérée de l'intérêt public; & l'équité, l'humanité, l'amour du bien, comme infus dans son style, en feront l'attrait & le charme.

A l'égard des *Mémoires*, où, sans attention pour ces convenances de mœurs, l'auteur n'aura voulu qu'obéir à son propre génie, le ton, le style, la couleur, tout doit s'y ressentir & de son caractère, & de la situation où étoient son esprit & son ame. De là une variété infinie dans ce genre d'écrits, lorsqu'ils

ſont naturels ; & ils le ſont preſque toujours, par une raiſon bien ſenſible : on y parle de ſoi, & c'eſt dans l'amour-propre que le naturel ſe décèle, lors même qu'il veut ſe cacher. Rien donc ne ſera plus facile que de démêler dans des *Mémoires* quel eſprit les aura dictés, quel motif les aura fait écrire, & quel ſentiment, quelle paſſion aura dominé dans l'écrivain. Si c'eſt la vanité, il attachera de l'importance aux intérêts les plus futiles, dès qu'ils lui feront perſonnels : ſi c'eſt l'orgueil, il rabaiſſera tout ce qui peut lui faire ombrage, & réſervera ſes éloges pour la médiocrité dont il n'a rien à craindre, ou pour un mérite qui n'entre avec le ſien dans aucune rivalité : ſi c'eſt l'envie, toute eſpèce de gloire, de ſuccès, de proſpérité, lui ſera importune ; il ne ſouffrira point que de belles actions ſoient ſans tache ; il cherchera, ou dans le fond de l'ame, ou dans l'intérieur de la vie privée d'un homme illuſtre, des foibleſſes à révéler ; & dans tout ce qu'il y a de

plus généreux & de plus magnanime, il épiera quelque motif secret de personnalité & d'intérêt qui le ravale ; il voudroit ternir le soleil : si c'est la haîne ou la vengeance, on le verra tantôt flatter & parer sa victime avant de l'immoler, vanter quelque foible mérite, quelque talent sans importance, quelques formes superficielles, & puis, sous ces dehors, montrer les qualités les plus avilissantes, les vices les plus odieux ; tantôt plus violent & moins perfide, insulter, outrager la cendre de son ennemi, & secouer toute pudeur pour démentir les faits, la renommée, & l'opinion de tout un siècle. Avec la même facilité on reconnoîtra l'homme qui aura porté à la cour un genie étroit & une ame servile, on le reconnoîtra, dis-je, à son attention pour les menus détails de l'étiquette & de l'intrigue : on reconnoîtra l'homme chagrin que la Cour aura rebuté, à la sombre misanthropie qui lui fera dépriser ou blâmer tout ce qu'on aura fait sans lui, & n'attribuer les mal-

heurs des temps qu'aux artisans de son propre malheur, & aux causes de sa disgrace. Au contraire l'homme vendu au crédit & à la fortune se trahira par toutes les bassesses de la complaisance & de l'adulation. Enfin l'homme immoral, aux yeux duquel rien n'est important que l'utile, & qui regarde & le juste & l'honnête comme des règles à prescrire, & à ne s'imposer jamais, décélera son caractère par son mépris pour la simple droiture, & par son admiration pour l'adresse & l'habileté. Ecoutez-le, & voyez quel sera l'objet qui aura captivé son estime : ce sera le fourbe profond qui aura su le mieux intriguer à la Cour, ou gagner la faveur du peuple, en imposer aux gens de bien, tromper les plus habiles, surprendre les plus sages; s'insinuer & s'introduire dans la confiance des grands, en abuser à son profit, employer à propos la bassesse & l'audace, la calomnie ou l'adulation, & ne rougir de rien, que d'échouer dans ses entreprises devant un plus fourbe que lui.

Si

Si des *Mémoires* prennent l'empreinte d'un caractère vicieux, *ils* ne reçoivent pas moins celle d'une ame honnête & vertueuse; & le commun symbole de ceux-ci sera la probité. Mais quoique la probité soit une, elle se modifie encore selon la trempe de l'esprit & de l'ame. L'homme de bien, dans son témoignage, ne dira que ce qu'il aura vu, mais les témoins même les plus fidèles n'auront pas vu la même chose; ou ne l'auront pas vue avec les mêmes yeux. Le moment ou la position, telle circonstance échappée ou saisie, un mot bien ou mal entendu, peut faire seul que deux témoins diffèrent. Rien de plus ingénu que les *Mémoires* de Montpensier, rien de plus sincère que ceux de Motteville; & souvent l'une blâme ce que l'autre a loué.

Dans la manière de s'affecter de ce qu'on voit, les différences ne sont pas moins sensibles; & c'est la principale cause de la diversité des styles. Supposez des témoins également sincères, également instruits, mais diversement organisés; le même

événement consterne l'un, soulève l'autre, n'inspire à celui-ci qu'une molle tristesse, pénètre celui-là d'une douleur vive & profonde ; & leur manière de le raconter se ressent de ces impressions. Je crains bien moins ceux qui rougissent que ceux qui pâlissent, disoit César. Celui qui aura rougi de colère sera véhément dans sa narration ; celui qui aura pâli d'horreur, sera terrible dans ses peintures. Mais chacun aura dans son style l'intérêt de la vérité, si, librement & de bonne foi, il a laissé couler sa plume, si son langage porte l'empreinte de son esprit & de son caractère ; & si dans toutes les situations il se peint tel qu'il a été, ne disant que ce qu'il a vu, & sans vouloir nous affecter de ses récits, plus que l'objet présent n'aura dû l'affecter lui-même.

MERVEILLEUX. On peut distinguer dans la Poésie deux espèces de *Merveilleux*.

Le *Merveilleux naturel* est pris, si je l'ose dire, sur la dernière limite des possi-

bles : la vérité y peut atteindre, & la simple raison peut y ajouter foi. Tels sont les extrêmes en toutes choses, les événemens sans exemple, les caractères, les vertus, les crimes inouis, les jeux du hasard qui semblent annoncer une fatalité marquée, ou l'influence d'une cause puissante qui préside à ces accidens : telles sont les grandes révolutions dans le physique, les déluges, les tremblemens de terre, les bouleversemens qui ont changé la face du globe, ouvert un passage à l'Océan dans les profondes vallées qui séparoient l'Europe de l'Afrique, ou la Suède de l'Allemagne, rompu la communication du Nord de l'Amérique & de l'Europe, englouti peut-être la grande île Atlantique, & mis à sec les bancs de sable qui forment l'Archipel de la Grèce & celui de l'Inde, peut-être aussi élevé si haut les volcans de l'ancien & du nouveau monde : telles sont aussi, dans le moral, les grandes incursions & les vastes conquêtes, le renversement des Empires & leur succession rapide, sur-tout lorsque

c'eſt un ſeul homme dont le génie & le courage ont produit ces grands changemens : tels ſont par conſéquent les caractères & les génies d'une force, d'une vigueur, d'une élévation extraordinaires : tels ſont enfin les événemens particuliers, dont la rencontre ſemble ordonnée par une puiſſance ſupérieure.

Ariſtote en donne pour exemple la chute de la ſtatue de Miris ſur le meurtrier de Miris. Le Théâtre grec eſt rempli de ces rencontres *merveilleuſes :* tel eſt le ſort d'Oreſte, cru meurtier d'Oreſte, & ſur le point d'être immolé par Iphigénie ſa ſœur ; tel eſt le ſort d'Egiſte, cru meurtrier d'Egiſte, & ſur le point d'être immolé par Mérope ſa mère ; tel eſt le ſort d'Œdipe, meurtrier de Laïus ſon père, & cherchant lui-même à découvrir le meurtrier de Laïus.

L'Hiſtoire préſente pluſieurs de ces haſards, dont la poéſie pourroit, au beſoin, faire une ſorte de prodige : de ce nombre eſt la naiſſance d'Alexandre, le même jour que fut brûlé le temple de Diane à

Ephèse ; Carthage & Corinthe détruites dans une même année ; Prague emporté d'assaut le 28 Novembre 1631, par Jean-George, électeur de Saxe, & par escalade le même jour 28 Novembre 1641, par son arrière-petit-fils ; la pluie qui lave le visage de Britannicus à ses funérailles, & y fait découvrir les traces du poison ; l'orage qu'il y eut à Pau le jour de la mort de Henri IV, où l'on dit que le tonnerre brisa les armes du roi sur la porte du château dans lequel ce prince étoit né, & qu'un taureau, appelé *le Roi des taureaux*, à cause de sa beauté, effrayé de ce coup de foudre, se tua en se précipitant dans les fossés du château ; ce qui fit que dans toute la ville le peuple cria : *Le roi est mort.*

Ces circonstances, que l'on remarque dans les événemens publics sont aussi quelquefois assez singulières & assez frappantes, dans les événemens particuliers, pour y jeter du *Merveilleux*. Tel seroit, par exemple, l'aventure de ce Comte de Guiches, qui, par amour, portant sur son

cœur le portrait d'Henriette d'Angleterre, le jour d'une bataille, reçut une balle à l'endroit même où étoit la boîte qui l'enfermoit, & dut la vie à ce bouclier précieux.

De ce même genre de *Merveilleux*, sont toutes ces descriptions des poètes, où, sans sortir des bornes de la nature, l'imagination renchérit tant qu'elle peut sur la réalité ; ce qui fait de la fiction un continuel enchantement.

Le *Merveilleux surnaturel* est l'entremise des êtres qui, n'étant pas soumis aux lois de la nature, y produisent des accidens au dessus de ses forces, ou indépendans de ses lois.

On a dit, en parlant du *Merveilleux* poétique : « Minerve & Junon, Mars & Vénus, qui jouent de si grands rôles dans l'*Iliade* & dans l'*Enéide*, ne seroient aujourd'hui, dans un Poème épique, que des noms sans réalité, auxquels le lecteur n'attacheroit aucune idée distincte, parce qu'il est né dans une religion toute contraire, ou élevé dans des principes tout différens ». On a dit que la chute de la

Mythologie entraîne nécessairement l'exclusion de cette sorte de *Merveilleux*, & que l'illusion ne peut être complète qu'autant que la Poésie se renferme dans la créance commune. On a dit qu'en vain se fonderoit-on, dans les sujets profanes, sur le *Merveilleux* admis dans nos Opéra; & que, si on le dépouille de tout ce qui l'y accompagne, on ose répondre que ce *Merveilleux* ne nous amusera pas une minute.

Ces spéculations, démenties par l'expérience, ne sont fondées que sur une fausse supposition, savoir, que la Poésie, pour produire son effet, demande une illusion complète.

Il est démontré qu'au Théâtre, où le prestige poétique a tant de force & de charmes, non seulement l'illusion n'est pas entière, mais ne doit pas l'être; il en est de même à la lecture: sans quoi l'impression faite sur les esprits seroit souvent pénible & douloureuse. *Voyez* ILLUSION.

Le lecteur n'a donc pas besoin que le

Merveilleux ſoit pour lui un objet de créance, mais un objet d'opinion hypothétique & paſſagère. C'eſt, en Poéſie, une donnée dont tous les peuples éclairés ſont d'accord : tout ce qu'on y exige, ce ſont les convenances, ou la vérité relative; & celle-ci conſiſte à ne ſuppoſer dans un ſujet que le *Merveilleux* reçu dans l'opinion du temps & du pays où l'action s'eſt paſſée : en ſorte qu'on ne nous donne à croire que ce que les peuples de ce temps-là, ou de ce pays-là, ſemblent avoir dû croire eux-mêmes. Alors, par cette complaiſance que l'imagination veut bien avoir pour ce qui l'amuſe, nous nous mettons à la place de ces peuples ; & pour un moment nous nous laiſſons ſéduire par ce qui les auroit ſéduits.

Ainſi, autant il ſeroit ridicule d'employer le *Merveilleux* de la Mythologie ou de la Magie dans une action étrangère aux lieux & aux temps où l'on croyoit à l'une ou à l'autre, autant il eſt raiſonnable & permis de les employer dans les ſujets auxquels l'opinion du

temps & du pays les rend comme adhérentes. Eh! qui jamais a reproché l'emploi de la Magie au Taſſe; & à l'auteur du *Télémaque*, l'emploi du *Merveilleux* d'Homère? Une piété trop délicate & trop timide pourroit ſeule s'en alarmer; mais ce que blâmeroit un ſcrupule mal entendu, le goût & le bon ſens l'approuvent.

La ſeule attention qu'on doit avoir eſt de ſaiſir bien au juſte l'opinion des peuples à la place deſquels on veut nous mettre, afin de ne pas faire du *Merveilleux* un uſage dont eux-mêmes ils ſeroient bleſſés. C'eſt ainſi, par exemple, qu'un poète qui traiteroit aujourd'hui le ſujet de la *Pharſale*, ſeroit obligé de faire ce qu'a fait Lucain, de *s'interdire* l'entremiſe des dieux dans la querelle de Céſar & de Pompée. La raiſon en eſt, qu'on ne ſe prête à l'illuſion qu'autant qu'on ſuppoſe que les témoins de l'événement auroient pu s'y livrer eux-mêmes. Cette convention paroît ſingulière; & cependant rien n'eſt plus réel.

Il s'ensuit que, dans les sujets modernes, le *Merveilleux* ancien ne peut être sérieusement employé ; & c'est une perte immense pour la Poésie épique.

Ce n'est pas que le *Merveilleux* soit réduit pour nous, comme on l'a prétendu, à l'allégorie des passions humaines personnifiées. Avec de l'art, du goût, & du génie, nos prophètes, nos anges, nos démons, & nos saints peuvent agir décemment & dignement dans un Poème ; & à la mal-adresse du Camoëns, de Sannazar, de S. Didier, de Chapelain *&c.*, on peut opposer les exemples du Tasse, de Milton, de l'auteur d'*Athalie* & de celui de la *Henriade.*

Mais ce qui manque au *Merveilleux* moderne, c'est d'être passionné. La divinité est inaltérable par essence ; & tout le génie des poètes ne sauroit faire de Dieu qu'un homme : ce qui est une ineptie ou une impiété. Nos anges & nos saints, exempts de passions, seront des personnages froids, si on les peint dans leur état de calme & de béatitude ; ou

indécemment dénaturés, si on leur donne les mouvemens tumultueux du cœur humain.

Nos démons, plus favorables à la Poésie, sont susceptibles de passions, mais sans aucun mélange ni de bonté, ni de vertu : une fureur plus ou moins atroce, une malice plus ou moins artificieuse & profonde, en deux mots, le vice & le crime sont les seules couleurs dont on puisse les peindre.

Voilà les véritables raisons pour lesquelles on seroit insensé de croire pouvoir substituer, sans un extrême désavantage, le *Merveilleux* de la Religion à celui de la Mythologie.

Les dieux d'Homère sont des hommes plus grands & plus forts que nature, soit au physique, soit au moral. La méchanceté, la bonté, les passions, les vices, les vertus, le pouvoir & l'intelligence au plus haut degré concevable, tout le systême enfin du bien & du mal mis en action par le moyen de ces agens surnaturels ; voilà le *Merveilleux* favora-

ble à la Poésie. Mais quel effet produire sur l'ame des hommes avec de pures intelligences, sans passions, ni vices, ni vertus, qui n'ont plus rien à espérer, à désirer, ni à craindre, & dont une tranquillité éternelle est l'immobile élément ? Voyez aussi combien est absurde & puéril, dans le Poème de Milton, le péril où il met les anges, & leur combat contre les démons ?

Les deux magies rapprochent un peu plus le *Merveilleux* de la Religion de celui de la Fable, en donnant aux deux puissances, infernale & céleste, des ministres passionnés, & dont il semble qu'on peut animer & varier les caractères : mais les magiciens eux-mêmes sont décidés bons ou méchans, par cela seul que le Ciel, ou que l'Enfer les seconde ; & il n'est guère possible de les peindre que de l'une de ces deux couleurs. Les premiers poètes qui, avec succès, ont employé cette machine, en doivent donc avoir usé tous les ressorts.

Quelle comparaison avec un systême religieux, où non seulement les passions,

les vertus, les talens, les arts, le génie, toute la nature intellectuelle & morale; mais les élémens, les saisons, tous les grands phénomènes de la nature physique, toutes ses grandes productions avoient leurs dieux, plus ou moins dépendans, mais assez libres pour agir, chacun, selon leur caractère!

Cet avantage des anciens sur les modernes est élégamment exprimé dans le Poème de l'Anti-Lucréce.

O utinam, dum te regionibus infero sacris,
Arentem in campum liceat deducere fontes
Castalios, versis læta in viridaria dumis;
Ac totam in nostros Aganippida fundere versus!
Non mihi, quæ vestro quondam facundia vati,
Nec tam dulce melos, nec par est gratia cantûs.
Reddidit ille suâ graïorum somnia linguâ;
Nostra peregrinæ mandamus sacra loquelæ.
Ille voluptatem & veneres, charitûmque choreas
Carmine concelebrat; nos veri dogma severum:
Triste sonant pulsæ nostrâ testudine chordæ.
Olli suppeditat dives natura leporis
Quidquid habet, lœtos summitens prodiga flores...
Æneadûm genitrix felicibus imperat arvis,
Aëriasque plagas recreat, pelagusque profundum.

Quant aux perſonnages allégoriques, il faut renoncer à en faire jamais la machine d'un Poème ſérieux. On pourra bien les y introduire en épiſodes paſſagers, lorſqu'on aura quelque idée abſtraite, quelque circonſtance morale à préſenter ſous des traits plus ſenſibles ou plus intéreſſans que la vérité nue ; ou que celle-ci aura beſoin d'un voile pour ſe montrer avec décence, ou paſſer avec modeſtie : c'eſt ainſi que, dans la *Henriade*, la politique perſonnifiée eſt un ingénieux moyen de nous peindre la Cour de-Rome ; c'eſt ainſi que, dans le même Poème, la peinture allégorique des vices raſſemblés aux portes de l'enfer, eſt l'exemple le plus parfait de la vérité philoſophique, animée, embellie, & rendue ſenſible aux yeux par la fiction :

Là git la ſombre Envie, à l'œil timide & louche,
Verſant ſur des lauriers les poiſons de ſa bouche :
Le jour bleſſe ſes yeux dans l'ombre étincelans ;
Triſte amante des morts, elle hait les vivans.
Elle aperçoit Henri, ſe détourne, & ſoupire.
Auprès d'elle eſt l'Orgueil, qui ſe plaît & s'admire ;

La Foiblesse au teint pâle, aux regards abattus,
Tyran qui cède au crime & détruit les vertus ;
L'Ambition sanglante, inquiète, égarée,
De trônes, de tombeaux, d'esclaves entourée ;
La tendre Hypocrisie, aux yeux pleins de douceur ;
(Le Ciel est dans ses yeux, l'Enfer est dans son cœur)
Le faux Zèle étalant ses barbares maximes ;
Et l'Intérêt enfin, père de tous les crimes.

Les anciens ont eux-mêmes allégorisé quelques-uns de leurs épisodes, comme la ceinture de Vénus dans l'*Iliade*, & la jalousie de Turnus dans l'*Enéide*. Mais qu'on se garde bien de compter sur les personnages allégoriques, pour être constamment, comme les dieux d'Homère, les mobiles de l'action. Ces personnages ont deux défauts, l'un d'avoir en eux-mêmes trop de simplicité de caractère, l'autre de n'avoir pas assez de consistance dans l'opinion.

J'oserois comparer un caractère poétique à un diamant qui n'a du jeu qu'autant qu'il a plusieurs faces ; ou plutôt à un composé chimique, dont la fermentation & la chaleur a pour cause la con-

trariété de ſes élémens. Un caractère trop ſimple eſt uniforme : il peut avoir de l'énergie & de l'impétuoſité ; mais il n'a qu'une impulſion, ſans aucune révolution en ſens contraire & ſur lui-même : l'envie ſera toujours l'envie, & la vengeance, la vengeance : au lieu que le caractère moral de l'homme eſt composé, divers, & changeant ; & des combats qu'il éprouve en lui-même, réſulte la variété & l'impétuoſité de ſon action. Quel perſonnage allégorique peut-on imaginer jamais qui occupe la Scène, comme le caractère d'Hermione ou celui d'Oroſmane ?

Les dieux d'Homère, comme je l'ai dit, ſont des hommes paſſionnés : au lieu que les perſonnages allégoriques ſont des définitions perſonnifiées & immuables par eſſence.

D'un autre côté, l'opinion n'y attache pas aſſez de réalité, pour donner lieu à l'illuſion poétique ; cette illuſion n'eſt jamais complète : mais lorſque le *Merveilleux* a été réellement, parmi les hom-

mes, un objet de créance, nous voulons bien, pour un moment, nous mettre à la place des peuples qui croyoient à ces fables ; & dès-lors elles ont pour nous une espèce de réalité. Mais les fictions allégoriques n'ont formé le systême religieux d'aucun peuple du monde : on les voit naître çà & là de l'imagination des poètes ; & on ne les regarde jamais que comme un jeu de leur esprit, ou comme une façon de s'exprimer symbolique & ingénieuse. L'allégorie ne peut donc jamais être la base du *Merveilleux* de l'Epopée, par la raison qu'en un simple récit elle ne fait jamais assez d'illusion. Ce n'est que dans le dramatique, où l'objet présent en impose, qu'elle peut quelquefois acquérir, par l'erreur des yeux, assez d'ascendant sur l'esprit ; & de là vient que, dans l'Opéra d'*Armide*, l'épisode de la Haîne fait toute son illusion.

Il n'y a donc plus pour nous que deux moyens d'introduire le *Merveilleux* dans l'Epopée : ou de le rendre épisodique, accidentel, & passager, si c'est le *Mer-*

veilleux moderne, & d'employer alors les vices, les vertus, les paſſions humaines, non pas allégoriquement, mais en réalité, à produire, animer, & ſoutenir l'action; ou, ſi l'on veut faire uſage du *Merveilleux* de la Mythologie ou de celui de la Magie, de prendre ſon ſujet dans les temps & les lieux où l'on croyoit à ces prodiges. C'eſt ce qu'ont fait les deux hommes de génie à qui la France doit la gloire d'avoir deux Poëmes épiques dignes d'être placés à côté des anciens, Fénélon & Voltaire.

MŒURS. Dans un état républicain, preſque toutes les habitudes ſe reſſemblent; dans un état monarchique elles diffèrent toutes, entre ce qu'on appelle le grand monde & le peuple. Il fut un temps où la bourgeoiſie tenoit le milieu entre ces deux claſſes, & alors ce qui reſſembloit aux *Mœurs* bourgeoiſes, étoit encore d'aſſez bon goût pour amuſer les eſprits les plus délicats. Ce temps n'eſt plus. Les *Mœurs*, le goût, & les uſages du grand monde

ont passé dans la bourgeoisie. Il n'y a presque plus que deux tons, & il n'est plus permis à celui du peuple de dominer, même dans la comédie. Au théâtre, comme dans le monde, un valet & une soubrette parlent la langue de leurs maîtres. Le Bourgeois Gentilhomme est un homme bien élevé, madame Jourdain est une femme du monde. Tout s'est poli, & tout s'est émoussé. Mais remontons plus haut.

En morale & en politique on entend par les *Mœurs* des hommes, leurs inclinations habituelles, ou la forme que l'habitude a donnée à leur naturel. Mais relativement aux arts d'imitation, & particulièrement à l'égard de la poésie, l'idée qu'on attache aux *Mœurs* est plus étendue : elle embrasse le naturel, l'habitude, & les accidens passagers qui se combinent avec l'un & l'autre. Ainsi, dans le système des *Mœurs* poétiques sont comprises les inclinations & les affections de l'ame.

Celui qui veut peindre les *Mœurs* doit donc se proposer ces trois objets d'étude :

la nature, l'habitude, & la passion.

Le premier soin d'un peintre qui veut exceller dans son art, est de chercher des modèles dans lesquels les proportions, les formes, les contours, les mouvemens, les attitudes soient tels que les donne la nature avant que l'habitude en altère la pureté. Le même soin doit occuper le poète : il est comme impossible que, dans l'homme en société, le naturel soit pur & sans mélange; mais peut-être, avec un esprit juste & capable de réflexion, n'est-il pas aussi mal-aisé qu'il le semble, de distinguer, en soi-même & dans ses pareils, ce que le naturel y produit, de ce que la culture y transplante. Le soin de sa vie & de sa défense, de son repos & de sa liberté; le ressentiment du bien & du mal; les retours d'affection & de haîne; les liens du sang & ceux de l'amour; la bienfaisance, la douce pitié, la jalousie & la vengeance, la répugnance à obéir, & le désir de dominer; tout cela se voit dans l'homme inculte bien mieux que

dans l'homme civilisé. Or plus ces formes primitives seront senties sous le voile bizarrement varié de l'éducation & de l'habitude, plus ces mouvemens libres & naturels s'observeront à travers la gêne où les retiennent le manége des bienséances & l'esclavage des préjugés, plus l'effet de l'imitation sera infaillible; car la nature est au dedans de nous-mêmes avide de tout ce qui lui ressemble & empressée à le saisir. Voyez dans nos spectacles avec quels transports elle applaudit un trait qui la décèle & qui l'exprime vivement. Si donc le poète me demande où il doit chercher la nature pour la consulter; je lui répondrai, En vous même: *nosce te ipsum.* C'est moi que j'étudie quand je veux connoître les autres, disoit Fontenelle; c'étoit aussi le secret de l'éloquent Massillon; & sous combien de faces Montagne nous peint tous tant que nous sommes, en ne nous parlant que de lui!

La différence des climats & des âges est la première qu'il faut étudier dans

les *Mœurs*, parce qu'elle tient à la nature.

Le climat décide sur-tout du degré d'énergie, d'activité, de sensibilité, de chaleur dans le caractère, & des inclinations qui lui sont analogues. Les climats froids produiront des hommes moins ardens que d'autres, mais plus laborieux, plus actifs, plus vigoureux par leur complexion, plus entreprenans par l'impulsion du mal-aise, plus occupés de leurs besoins, moins délicats dans leurs plaisirs, moins sensibles à la douleur, moins enclins à la volupté, peu susceptibles des passions adhérentes à la foiblesse, doués d'un esprit sérieux & mâle, d'une ame ferme & d'un courage patient. Sévèrement traités par la nature, ils en contractent l'âpreté; & comme ils attachent peu de prix à la vie, ils comptent pour peu de chose les dangers qu'elle court. Durs pour eux-mêmes, ils le sont pour les autres, sans croire leur faire injustice. L'indépendance, la liberté, le droit de la force, la gloire de

l'invaſion, & le butin pour prix de la victoire; voilà leur code naturel. Les climats chauds donnent au caractère plus d'ardeur & de véhémence, mais moins d'activité, de force, & de courage. La chaleur eſt dans les fluides, mais les ſolides énervés s'y refuſent; en ſorte que les hommes ſont à la fois amollis & paſſionnés. Crime & vertu, tout s'y reſſent, & de l'ardeur du ſang, & de la foibleſſe des organes. L'amour, la haîne, la jalouſie, la vengeance, l'ambition même y bouillonnent au fond des cœurs; mais les moyens les plus faciles de s'aſſouvir ſont ceux que la paſſion préfère. La trahiſon y eſt en uſage, non parce qu'elle eſt moins périlleuſe, mais parce qu'elle eſt moins pénible. La lâcheté n'y eſt pas dans l'ame, mais dans le corps: on y eſt eſclave & tyran par indolence; on y ſemble moins attaché à la vie qu'à la pareſſe; le beſoin ſeul y fait violence à la nature. Les peuples des climats tempérés tiennent le milieu entre ces deux extrêmes: actifs, mais moins infatigables

que les premiers ; voluptueux, mais moins amollis que les seconds ; leur volonté, leur force, leur ardeur, leur constance sont également modérées ; l'énergie de l'ame & du corps est la même ; les passions, au lieu de fermenter, agissent, & s'appaisent en s'exhalant. De cet accord des facultés morales & physiques, résulte, & dans le bien & dans le mal, un état de médiocrité éloigné de tous les excès, un caractere mitoyen entre le vice & la vertu, incertain dans son équilibre, également susceptible des inclinations contraires, & aussi variable que le climat dont il éprouve l'influence.

Horace a merveilleusement bien décrit les *Mœurs* des différens âges de la vie, qu'Aristote avoit analysées, & il seroit superflu de transcrire ici ces beaux vers que tout le monde sait par cœur. Mais à ces deux causes naturelles de la diversité des *Mœurs* se joint l'influence de l'habitude ; & celle-ci est un composé des impressions répétées que font sur nous l'instruction, l'exercice, l'opinion, &

& l'exemple. C'eſt donc peu d'avoir étudié dans l'homme moral ce que les peintres appellent le *nu ;* il faut s'inſtruire des différens modes que l'inſtitution a pu donner à la nature, ſelon les lieux & les temps. *Prendendo la Poeſia ogni ſua luce della luce del hiſtoria . . . . : ſenſa la quale la Poeſia camina in oſcurriſſime tenebre.* (Le Taſſe.)

» Celui qui ſait ce qu'on doit à ſa patrie, à ſes amis, à ſes parens, quels ſont les droits de l'hoſpitalité, les devoirs d'un ſénateur & d'un juge, les fonctions d'un général d'armée ; celui-là, dit Horace, eſt en état de donner à ſes perſonnages le caractère qui leur convient ». Horace parloit des *Mœurs* romaines ; mais combien de nuances à obſerver dans la peinture des mêmes caractère, pris en divers climats, ou dans des ſiècles différens ! C'eſt là qu'un poète doit s'inſtruire en parcourant les annales du monde. Le culte, les lois, la diſcipline, les opinions, les uſages, les diverſes formes de gouvernement, l'in-

fluence des *Mœurs* sur les lois, des lois sur le sort des empires; en un mot, la constitution phÿsique, morale, & politique des divers peuples de la terre, & tout ce qui dans l'homme est naturel ou factice, de naissance ou d'institution, doit entrer essentiellement dans le plan des études du poète : travail immense, mais d'où résulte cette idée universelle, qui, selon Gravina, est la mère de la fiction, comme la nature est la mère de la vérité.

Encore cette théorie seroit-elle insuffisante sans l'étude pratique des *Mœurs*. Le peintre le plus versé dans le dessein & dans l'etude de l'antique, ne rendra jamais la nature avec cette vérité qui fait illusion, s'il n'a sous les yeux ses modèles. Il en est de même du poète : la lecture & la méditation ne lui tiennent jamais lieu du commerce fréquent des hommes : pour bien les peindre, il faut les voir de près, les écouter, les observer sans cesse : un mot, un coup-d'œil, un silence, une attitude, un geste est quelquefois ce qui donne la vie, l'ex-

pression, le pathétique à un tableau qui sans cela manqueroit d'ame & de vérité. Mais ce n'est pas d'après tel ou tel modèle que l'on peint la nature dans le moral ; c'est d'après mille observations faites çà & là, & qui, semblables à ces molécules organiques, imaginées par un philosophe poète, attendent au fond de la pensée le moment d'éclore & de se placer :

Respicere exemplar vitæ morumque jubebo
Doctum imitatorem, & veras hinc ducere voces.

C'est dans un monde poli, cultivé, qu'il prendra des idées de noblesse & de décence ; mais pour les mouvemens du cœur humain, le dirai-je ? c'est avec des hommes incultes qu'il doit vivre, s'il veut les voir au naturel. L'éloquence est plus vraie, le sentiment plus naïf, la passion plus énergique, l'ame enfin plus libre & plus franche parmi le peuple qu'à la Cour : ce n'est pas que les hommes ne soient hommes par-tout ; mais la politesse est un fard qui efface

les couleurs naturelles. Le grand monde est un bal masqué.

Je sais combien il est essentiel au poète de plaire à ce monde qu'il a pour juge, & dont le goût éclairé décidera de ses succès ; mais quand le naturel est une fois saisi avec force, il est facile d'y jeter les draperies des bienséances.

La différence la plus marquée dans les *Mœurs* sociales, est celle qui distingue les caractères des deux sexes. Elle tient d'un côté à la nature, & de l'autre à l'institution.

Ce qui dérive de la foiblesse & de l'irritabilité des organes ; la finesse de perception, la délicatesse de sentiment, la mobilité des idées, la docilité de l'imagination, les caprices de la volonté, la crédulité superstitieuse, les craintes vaines, les fantaisies, & tous les vices des enfans : ce qui dérive du besoin naturel d'apprivoiser & d'attendrir un être sauvage, fier, & fort, par lequel on est dominé ; la modestie, la candeur, la simple & timide innocence, ou, à leur place,

la diſſimulation, l'adreſſe, l'artifice, la ſoupleſſe, la complaiſance, tous les raffinemens de l'art de ſéduire & d'intéreſſer: enfin ce qui dérive d'un état de dépendance & de contrainte, quand la paſſion ſe révolte & rompt les liens qui l'enchaînent; la violence, l'emportement, & l'audace du déſeſpoir; voilà le fond des *Mœurs* du côté du ſexe le plus foible, & par-là le plus ſuſceptible des mouvemens paſſionnés.

Du côté de l'homme, un fonds de rudeſſe, d'âpreté, de férocité même, vices naturels de la force; plus de courage habituel, plus d'égalité, de conſtance; les premiers mouvemens de la franchiſe & de la droiture, parce que, ſe ſentant plus libre, il en eſt moins craintif & moins diſſimulé; un orgueil plus altier, plus impérieux, plus ouvertement deſpotique, mais un amour-propre moins attentif & moins adroit à ménager ſes avantages; un plus grand nombre de paſſions, & chacune moins violente, parce que, moins captive & moins

contrariée, elle n'a point, comme dans les femmes, le reſſort que donne la contrainte aux paſſions qu'elle retient; voilà le fond des *Mœurs* du ſexe le plus fort.

Viennent enſuite les différences des états de la vie. Les *Mœurs* d'un peuple chaſſeur ſeront ſauvages & cruelles: accoutumé à voir couler le ſang, l'habitude le rend prodigue, & du ſien, & de celui d'autrui: la chaſſe eſt la ſœur de la guerre. Les *Mœurs* d'un peuple paſteur ſont douces & voluptueuſes: il a les vices de l'oiſiveté & les vertus de la paix. Les *Mœurs* d'un peuple laboureur ſont plus ſévères & plus pures: le père & la mère de l'innocence ſont le travail & la frugalité. Les *Mœurs* d'un peuple navigateur ſont corrompues par la ſoif des richeſſes: car le commerce eſt l'aliment & le germe de l'avarice; & celui qui paſſe ſa vie à s'expoſer pour de l'argent, n'eſt pas éloigné de ſe vendre.

Nouvelle différence entre le peuple des campagnes & le peuple des villes:

dans l'un, les désirs sont bornés comme les besoins, & les besoins comme les idées ; dans l'autre, l'imagination, la cupidité, l'envie sont incessamment excitées par la vue des jouissances qui environnent la pauvreté. Plus de défiance, de ruse, d'opiniâtreté dans le villageois, parce qu'il est sans cesse exposé aux surprises de la fraude & de l'usurpation ; plus de sécurité, de droiture, & de bonne foi dans le citadin, parce qu'il est protégé de plus près par les lois, & qu'il n'est pas obligé d'être en garde contre l'injustice & la force.

Parmi les différens ordres de citoyens, encore mille nuances dans les *Mœurs* ; chaque condition a les siennes : la noblesse, la bourgeoisie, l'homme d'épée, l'homme de robe, l'artisan, & le financier (je ne parle point de l'église, quoique la censure poétique ne l'ait pas toujours épargnée), tous les rangs, toutes les professions forment ensemble un tableau vivant & varié à l'infini, où l'éducation, l'habitude, le préjugé, l'opinion,

la mode, & le travail continuel de la vanité pour établir des distinctions, donnent aux *Mœurs* de la société mille & mille couleurs diverses. Voilà le grand objet des études du poète.

Mais avec ces *Mœurs* générales se combinent les accidens qui les modifient diversement selon les divers caractères, & plus encore selon les circonstances de l'action : d'où résulte une variété inépuisable. Le même caractère a paru dix fois sur la scène, & toujours différent par sa seule position : c'est comme le modèle d'une école de dessin, qui varie ses attitudes, ou que chacun copie d'un côté différent. Tous les raisonneurs, tous les amoureux de Molière se ressemblent, & tous les amoureux comiques ressemblent à ceux de Molière. Dans Racine, tous les amans, ou tendres ou passionnés, ne diffèrent que par des nuances, ou plutôt par leur situation : supposez qu'ils changent de place; Britannicus sera Hippolyte, Bajazet sera Xipharès, Hermione sera Roxane, &, pour aller plus loin,

Ariane sera Didon; Inès sera Monime; Monime, Ariane ou Zaïre.

Au lieu que Racine avoit fait ses femmes passionnées & ses hommes tendres, Voltaire a fait ses femmes tendres & ses hommes passionnés; & de ce seul renversement de la même combinaison, il a tiré comme un nouveau théâtre.

A plus forte raison, si le poète combine la même passion avec de nouveaux caractères, ou deux passions opposées dans un caractère déjà connu, produira-t-il de nouvelles *Mœurs*. Phocas est un tyran atroce; mais il est père: il désire ardemment de perdre le roi légitime; mais il craint d'immoler son fils: voilà un caractère rare, & pourtant naturel & vrai.

C'est dans la singularité surprenante de ces contrastes que consiste le merveilleux naturel qui convient à l'Epopée & à la Tragédie. Le modèle le plus parfait dans ce genre, le chef-d'œuvre du génie poétique, est le caractère d'Achille. Rien de plus extraordinaire que l'ex-

trême ſenſibilité & l'extrême inflexibilité réunies dans le même homme. Mais joignez-y l'extrême fierté, révoltée par une injuſtice outrageante; dès lors la bonté même & la droiture de ſon caractère, profondément bleſſées, doivent le rendre inexorable; & ce ne ſera que pour venger un ami paſſionnément aimé, qu'il oubliera ſa propre injure & ſon propre reſſentiment.

Ce merveilleux naturel conſiſte auſſi à contrarier les *Mœurs* générales par les *Mœurs* perſonnelles. Des hommes réputés ſauvages, qui ont reçu de la nature les lumières, la grandeur d'ame, les vertus ſimples & touchantes de Zamore & d'Alzire, avec ces principes dans l'ame, qu'il eſt honteux de manquer à ſa foi, qu'il eſt affreux d'être ingrat & parjure, qu'il eſt beau de mourir plutôt que de trahir ſa conſcience, & qu'il eſt juſte & grand de ſe venger, ſont un composé de cet ordre extrordinaire & merveilleux.

Par la même raiſon, lorſqu'on voit dans une femme une vigueur de carac-

tère dont l'homme eſt à peine capable, comme dans Pulcherie, dans Viriate, dans Cornélie, dans la Cléopatre de Rodogune; ou, mieux encore, lorſque, dans la même femme, on voit le contraſte de la foibleſſe naturelle à ſon ſexe, avec des élans de fierté, de courage, & de force héroïque; ce phénomène doit exciter la ſurpriſe & l'étonnement.

Où eſt donc alors la vérité de l'imitation? Elle eſt dans les cauſes morales, dont l'influence a dû modifier ainſi les *Mœurs ;* dans les circonſtances de l'action, qui donnent plus ou moins de force à la nature, à l'habitude, à la paſſion du moment; & c'eſt là véritablement ce qu'il y a de plus difficile. Un naturel ſimple & commun eſt aiſé à imiter ou à feindre avec vraiſemblance; mais un naturel extraordinaire & compoſé de qualités qui ſemblent ſe contrarier, quand il eſt enſemble & d'accord, eſt le chef-d'œuvre de l'invention. C'eſt là que l'éloquence eſt néceſſaire au poète. Sans la véhemence de Caſſius & les grands mou-

vemens qu'il oppose à l'horreur naturelle du parricide, quelle apparence y auroit-il que le fils de César, juste, sensible, & bon, consentît à l'assassiner ? Quelle apparence y auroit-il qu'une mère comme Cléopâtre eût fait poignarder un de ses fils & voulût empoisonner l'autre, si l'éloquence de sa passion n'avoit rendu cette atrocité vraisemblable & comme naturelle, dans une ame où l'ambition s'est changée en fureur ?

Trône, à t'abandonner je ne puis consentir ;
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir.

Le Comique a aussi sa façon de renchérir sur la nature. Un caractère dans la société ne se montre pas à chaque instant : l'avare ne se présente pas sans cesse comme avare ; & tous les traits qui le dessinent ne lui échappent pas en un jour. La Comédie les rassemble : elle écarte les traits indifférens, elle rapproche ceux qui marquent ; tout ce qu'elle fait dire ou faire au personnage ridicule, l'annonce & le caractérise : l'action n'en est

que le tableau ; & ce tableau, formé de traits pris çà & là, fait un ensemble plus continu & plus complet qu'aucun modèle individuel ne peut l'être. Telle est la sorte d'exagération que se permet la Comédie ; & pour la rendre vraisemblable, il faut que tous les incidens qui font sortir le caractère soient naturellement amenés, de façon que chaque circonstance paroisse naître spontanément pour seconder l'intention du peintre & lui placer le modèle à son gré. C'est le talent sublime de Molière ; & aucun poète jamais ne l'a porté aussi loin que lui.

Sa grande méthode, en imitant les *Mœurs*, étoit d'en marquer les contrastes, en opposant les deux extrêmes l'un à l'autre, & quelquefois à tous les deux un caractère modéré ; en sorte que ces deux vers d'Horace,

Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.

renferment tout l'art de Molière.

A un père avare, il oppose des enfans prodigues, des valets fripons, une intrigante intéressée. Au fourbe hypocrite,

il oppose d'un côté un bon homme & une bonne femme, crédules, simples, engoués de sa fausse dévotion ; d'un autre côté, un jeune homme impétueux qui déteste l'hypocrisie, une soubrette fine, adroite, & pénétrante, qui dit tout ce qu'elle a dans l'ame ; & au milieu un homme sage & une femme vertueuse, qui, l'un par sa raison, l'autre par sa conduite, pressent le fourbe & le démasquent. Après ce groupe, le plus étonnamment conçu, le plus savamment composé qui fut jamais sur aucun théâtre, & qu'on peut regarder comme le prodige du génie comique, il est inutile de citer les contrastes des *Femmes savantes*, du *Misanthrope*, du *Bourgeois Gentilhomme*, & de l'*Ecole des maris*. Dans presque toutes ses compositions, Molière a suivi sa méthode ; & c'est bien là vraiment le moule qu'il semble avoir cassé, pour être inimitable.

On ne lit pas sans impatience, dans le discours de Brumoi sur la Comédie, que le coloris d'Aristophane est un coloris outré ; celui de Ménandre, un coloris trop

foible; *celui de Molière, un vernis singulier, composé de l'un & de l'autre.* Molière avoit peint Tartuffe ; & le *vernis* de ce tableau ne plaisoit pas à tout le monde.

Rapin examine si, dans la Comédie, on peut faire des images plus grandes que le naturel ; un avare plus avare, un fâcheux plus impertinent & plus incommode qu'il ne l'est ordinairement ; & il dit : *Plaute, qui vouloit plaire au peuple, l'a fait ainsi ; mais Térence, qui vouloit plaire aux honnêtes gens, se renfermoit dans les bornes de la nature, & il représentoit les vices sans les grossir.* Ce même Rapin n'aimoit pas Molière, & sous le nom de Plaute on voit qu'il l'attaquoit. Mais qui avoit dit à Rapin jusqu'où l'importunité d'un fâcheux, & l'avarice d'un harpagon pouvoit aller naturellement ? Qui lui avoit dit que la Comédie dût se borner à l'imitation individuelle de telle ou de telle personne ? Pourquoi, si d'une seule action de deux ou trois heures un poète a le génie & l'art de faire le tableau d'un vice, pré-

senté sous toutes ses faces & dans tous ses effets, sans que l'intrigue soit trop chargée, sans que les incidens soient trop accumulés, sans qu'en un mot la vraisemblance ou l'air de vérité y manquent; pourquoi ne le feroit-il pas ? Rapin auroit dû savoir qu'imiter ce ne n'est pas faire une chose semblable, mais une chose ressemblante ; que ce ne seroit pas la peine d'aller au Théâtre pour ne voir que la copie exacte de ce que l'on voit dans le monde; que toute espèce de poésie doit embellir la nature ; que l'embellir, dans le Comique, c'est rendre la peinture du ridicule plus vive & plus saillante que la réalité, & que cela ne peut se faire qu'en réunissant les traits les plus marqués du caractère que l'on peint, dans le plus grand nombre possible, sans faire violence à la nature & à la vérité.

Quelques observations relatives à la bonté & à la vérité des *Mœurs*, acheveront d'en développer la théorie.

J'ai distingué dans les *Mœurs* les qualités & les inclinations de l'ame. Par les

qualités de l'ame, le caractère est décidé naturellement tel ou tel : par les inclinations, il obéit, ou à la nature, ou à l'habitude, & à celle-ci, secondant ou contrariant celle-là : par les affections, il reçoit une forme accidentelle, souvent analogue, quelquefois opposée à son naturel & à ses penchans. « L'homme, dit Gravina, s'éloigne de son caractère quand il est violemment agité, comme l'arbre est plié par les vents ». Cet effet naturel des passions est le grand objet de la Tragédie.

Distinguons à présent deux sortes de caractères, les uns destinés à intéresser pour eux-mêmes, les autres destinés à rendre ceux-là plus intéressans.

Les *Mœurs* du personnage dont vous voulez que le péril inspire la crainte, & que le malheur inspire la pitié, doivent être *bonnes*, dans le sens d'Aristote. « Il y a, dit-il, quatre choses à observer dans les *Mœurs* : qu'elles soient bonnes, convenables, ressemblantes, & égales.... La première & la plus importante, est

qu'elles ſoient bonnes». Mais comment accorder ce paſſage avec celui-ci? «L'inclination, la réſolution exprimée par les *Mœurs*, peut être mauvaiſe ou bonne; les *Mœurs* doivent l'exprimer telle qu'elle eſt». Par la bonté des *Mœurs*, n'a-t-il donc entendu que la vérité? Non; il exige que les *Mœurs* ſoient *bonnes*, dans le même ſens qu'il a dit qu'un perſonnage doit être *bon*: ce qui le prouve, c'eſt l'exemple que lui-même il en a donné. «Une femme, dit-il, peut être bonne, un valet peut être bon, quoique les femmes ſoient communément plutôt méchantes que bonnes, & que les valets ſoient abſolument méchans.

«Je crois, dit Corneille, en tâchant de fixer l'idée que ce philoſophe attachoit à la bonté des *Mœurs*, je crois que c'eſt le caractère brillant & élevé d'une habitude vertueuſe ou criminelle, ſelon qu'elle eſt propre & convenable à la perſonne qu'on introduit».

Mais ſi l'on obſerve qu'Ariſtote ne s'occupe jamais que du perſonnage intéreſ-

ſant, il eſt bien aiſé de l'entendre. Son principe eſt que ce perſonnage doit être digne de pitié. Il exige donc en général la bonté poétique des *Mœurs*, c'eſt à dire, la convenance, la reſſemblance, l'égalité; mais pour le perſonnage intéreſſant, il veut encore une bonté morale, c'eſt-à-dire, un fonds de bonté naturelle, qui perce à travers les erreurs, les foibleſſes, les paſſions.

Il eſt plus difficile de démêler ce caractère primitif dans le vice que dans le crime: le vice eſt une pente habituelle; le crime n'eſt qu'un mouvement. Sur la Scène on ne voit pas l'inſtant où l'homme vicieux ne l'étoit pas encore; on n'y voit pas même les progrès du vice: ainſi, dans le vice on confond l'habitude avec la nature; au lieu que l'homme innocent & même vertueux peut être coupable d'un moment à l'autre: le ſpectateur voit le paſſage & la violence de l'impulſion. Or plus l'impulſion eſt forte & moralement irréſiſtible, plus aiſément le crime obtient grâce à nos yeux, & par conſéquent

mieux la crainte qu'il inſpire ſe concilie avec l'eſtime, la bienveillance, & la pitié. Du crime on ſépare le criminel, mais on confond preſque toujours le vicieux avec le vice.

D'ailleurs le vice eſt une habitude tranquille & lente, peu ſuſceptible de combats & de mouvemens pathétiques ; au lieu que le crime eſt précédé du trouble & accompagné du remords. L'un ne ſuppoſe que molleſſe & lâcheté dans l'ame ; l'autre y ſuppoſe une vigueur qui, dans d'autres circonſtances, pouvoit ſe changer en vertu. Enfin la durée de l'action théâtrale ne ſuffit pas pour corriger le vice ; & un inſtant ſuffit pour paſſer de l'innocence au crime, & du crime au repentir : c'eſt même la rapidité de ces mouvemens qui fait la beauté, la chaleur, le pathétique de l'action.

Le perſonnage qui, dans l'intention du poète, doit attirer ſur lui l'intérêt, peut donc être coupable, mais non pas vicieux ; & s'il l'a été, on ne doit le ſavoir qu'au moment qu'il ceſſe de l'être.

C'est une leçon que nous a donnée l'auteur de l'*Enfant prodigue*. Encore le vice qu'on attribue au personnage intéressant, ne doit-il supposer ni méchanceté, ni bassesse, mais une foiblesse compatible avec un heureux naturel. Le jeune Euphémon en est aussi l'exemple. *Voyez* TRAGÉDIE.

La bonté des *Mœurs* théâtrales, dans le sens d'Aristote, n'est donc que la bonté naturelle du personnage intéressant. Ce personnage étoit le seul qu'il eût en vue ; & en effet, voulant qu'il fût malheureux par une faute involontaire, il n'avoit pas besoin de lui opposer des méchans : les dieux & la destinée en tenoient lieu dans les sujets conduits par la fatalité : aussi n'y a-t-il pas un méchant dans l'*Œdipe* ; & dans l'*Iphigénie en Tauride*, il suffit que Thoas soit timide & superstitieux. Il en est de même des sujets dans lesquels la passion met l'homme en péril, ou le conduit dans le malheur ; il ne faut que la laisser agir : pour rendre ses effets terribles & touchans, on n'a pas

besoin d'une cause étrangère. Tous les caractères sont vertueux dans la tragédie de Zaïre; & Zaïre finit par être égorgée de la main de son amant. C'est même un défaut dans la fable d'Inès, que la cause du malheur soit la scélératesse, au lieu de la passion : l'action est plus pathétique, je l'avoue; mais elle en est beaucoup moins morale. La perfection de la fable, à l'égard des *Mœurs*, est que le malheur soit l'effet du crime, & le crime l'effet de l'égarement.

Plus la passion est violente, plus le crime peut être grand, & la peine qui le suit douloureuse & terrible. Alors, en plaignant le coupable, on se dit à soi-même: « Le Ciel qui le punit est rigoureux, mais il est juste» ; & la pitié qu'on en ressent n'est point mêlée d'indignation. Si, au contraire, une passion foible fait commettre un crime atroce, cela suppose un homme méchant : si une faute légère est punie par un malheur affreux, cela suppose des dieux injustes : si un malheur léger est la peine d'un crime

horrible, c'eſt une ſorte d'impunité dont l'exemple eſt pernicieux. Le moyen de tout concilier eſt donc de commencer par donner à la paſſion le plus haut degré de chaleur & de force; & puis de la faire agir dans ſon accès, ſans que la réflexion ait le temps de la ralentir & de la modérer. La ſcélérateſſe du crime d'Atrée vient, non pas de ce qu'il eſt atroce, mais de ce qu'il eſt médité. Oſerois-je le dire? il y avoit un moyen de rendre Médée intéreſſante après ſon crime: c'étoit de rendre Jaſon perfide avec audace; de révolter le cœur de Médée par l'indignité de ſes adieux; de ſaiſir ce moment de dépit, de rage, de déſeſpoir, pour lui préſenter ſes enfans; de les lui faire poignarder ſoudain; de glacer tout à coup ſes tranſports; de faire ſuccéder à l'inſtant la mère ſenſible à l'amante indignée; & de la ramener ſur le théâtre éperdue, égarée, hors d'elle-même, déteſtant la vie, & ſe donnant la mort. Le tableau où l'on a peint les enfans de Médée lui tendant leurs

mains innocentes & la careſſant avec un doux ſourire, tandis que, le poignard à la main, elle balance à les égorger ; ce tableau, dis-je, eſt plus touchant, plus terrible, plus fécond en mouvemens pathétiques, & plus théâtral que celui que je viens de propoſer ; mais j'ai voulu faire voir par cet exemple, qu'il n'eſt preſque rien que l'on ne pardonne à la violence de la paſſion. Toutefois, pour qu'elle ſoit digne de pitié dans ces mouvemens qui la rendent atroce, il faut la peindre avec ce trouble, cet égarement, ce déſordre des ſens & de la raiſon, où l'ame ne ſe conſulte plus, ne ſe poſsède plus elle-même.

Les paſſions les plus intéreſſantes ſont par-là même les plus dangereuſes : ainſi, la terreur & la pitié naiſſent d'une même ſource. La haîne eſt triſte & pénible, elle nous pèſe & nous importune. L'envie ſuppoſe de la baſſeſſe dans l'ame & porte ſon ſupplice avec elle. L'ambition a de la nobleſſe ; mais comme l'orgueil, l'audace, la réſolution, la fermeté qu'elle exige,

exige, ne sont pas des qualités touchantes, elle intéresse foiblement. La vengeance, la colère, le ressentiment des injures sont plus dans la nature des hommes nés sensibles, & disposés à la vertu par la bonté de leur caractère : cette sensibilité, cette bonté même, sont quelquefois le principe & l'aliment de ces passions : c'est ce qu'Homère a merveilleusement exprimé dans la colère d'Achille.

En général, le même attrait qui fait le danger de la passion, fait l'intérêt du malheur qu'elle cause ; & plus il est doux & naturel de s'y livrer, plus celui qui s'est perdu en s'y livrant est à plaindre, & son exemple à redouter. Des crimes & des malheurs dont la bonté d'ame, dont la vertu même ne défend pas, doivent faire trembler l'homme vertueux, & à plus forte raison l'homme foible. On méprise, on déteste les passions qui prennent leur source dans un caractère vil ou méchant ; & cette aversion naturelle en est le préservatif. Mais celles qu'animent les sentimens les plus chers à l'humanité,

nous intéressent par leurs causes ; leurs excès mêmes trouvent grâce à nos yeux. Voilà celles dont il est besoin que les exemples nous garantissent ; & rien n'est plus propre que ces exemples à réunir les deux fins de la Tragédie, le plaisir qui naît de la pitié, & la prudence qui naît de la crainte.

D'où il s'ensuit qu'après les sentimens de la nature, que je ne mets pas au nombre des passions funestes, quoiqu'ils puissent avoir leur danger & leur excès, comme dans Hécube ; la plus théâtrale de toutes les passions, la plus terrible, la plus touchante par elle-même, c'est l'amour : non pas l'amour fade & langoureux, non pas la froide galanterie, mais l'amour en fureur, l'amour au désespoir, qui s'irrite contre les obstacles, se révolte contre la vertu même, ou ne lui cède qu'en frémissant. C'est dans ses emportemens, ses transports, c'est au moment qu'il rompt les liens de la patrie & de la nature, au moment qu'il veut secouer le frein de la honte ou le joug

du devoir ; c'eſt alors qu'il eſt vraiment tragique. Mais c'eſt alors, dit-on, qu'il dégrade & déshonore les héros. Il fait bien plus, il dénature l'homme, comme toutes les paſſions furieuſes ; & il n'en eſt que plus digne d'être peint avec ſes crimes & ſes attraits. Il ſemble que le bannir du Théâtre, ce ſoit le bannir de la nature. Mais s'il n'étoit plus ſur la Scène, en feroit-il moins dans le cœur ? « Le Théâtre, dit-on, le rend intéreſſant, & par-là même contagieux ». Le Théâtre, puis-je dire à mon tour, le peint redoutable & funeſte ; il enſeigne donc à le fuir. Mais avec des réponſes vagues, on élude tout & l'on n'éclaircit rien : allons au fait. Il eſt bon qu'il y ait des époux, & il eſt bon que ces époux s'aiment. Or ce ſentiment naturel, cette union, cette harmonie de deux ames, où ſe cache l'attrait du plaiſir, ce n'eſt pas l'amitié, c'eſt l'amour. Il eſt facile de m'entendre. Cet amour chaſte & légitime eſt un bien : il remplit les vues de la nature, il ſuppoſe la bonté du

cœur, la ſenſibilité, la tendreſſe; car les méchans ne s'aiment pas. L'amour eſt donc intéreſſant dans ſa cauſe & dans ſon principe. « Mais cet amour, ſi pur & ſi doux, devient ſouvent furieux & coupable ». Oui, ſans doute, & c'eſt là ce qui le rend digne d'effroi dans ſes effets, comme il eſt digne de pitié dans ſa cauſe. S'il y a quelque paſſion en même temps plus ſéduiſante & plus funeſte que celle de l'amour, elle mérite la préférence; mais ſi l'amour eſt celle des paſſions qui réunit le plus de charmes & de dangers, c'eſt de toutes les paſſions celle dont la peinture eſt en même temps la plus tragique & la plus morale.

Les *Mœurs* de l'Epopée, je l'ai déjà dit, ſont les mêmes que celles de la Tragédie, aux différences près qu'exigent l'étendue & la durée de l'action. L'Epopée demande que le paſſage d'un état de fortune à l'autre, ou, ſi l'on veut, de la cauſe à l'effet, ſoit progreſſif & aſſez lent pour donner aux incidens le temps de ſe développer. Les paſſions qu'elle emploie

ne doivent donc pas être des mouvemens rapides & passagers, mais des sentimens vifs & durables, comme le ressentiment des injures, l'amour, l'ambition, le désir de la gloire, l'amour de la patrie, &c. De là vient que le Bossu croit devoir préférer, pour l'Epopée, des *Mœurs* habituelles à des *Mœurs* passionnées; mais il se trompe, & la preuve en est dans l'avantage du Poème pathétique sur le Poème qui n'est que moral. Les habitudes sont fortes, mais elles sont presque toutes froides, si la passion ne s'y mêle & ne les sauve de la langueur.

« La beauté de l'action tragique consiste, dit le Tasse, dans une révolution soudaine & inattendue, & dans la grandeur des événemens qui excitent la terreur & la pitié. La beauté de l'action épique est fondée sur la haute vertu militaire, sur la magnanime résolution de mourir pour son pays, &c. La Tragédie admet des personnages qui ne sont ni bons ni méchans, mais d'une qualité mixte. Le Poème épique demande des vertus émi-

nentes, comme la piété dans Enée, la valeur dans Achille, la prudence dans Ulysse ; & si quelquefois la Tragédie & l'Epopée prennent le même sujet, elles le considèrent diversement. Dans Hercule, Thésée, &c., l'Epopée considère la valeur & la grandeur d'âme ; la Tragédie les regarde comme tombés dans le malheur par quelque faute involontaire ».

Cette distinction n'est fondée, ni en exemple, ni en raison ; & Gravina me semble avoir mieux vu que le Tasse, lorsqu'il demande pour l'Epopée, comme pour la Tragédie, des caractères mêlés de vices & de vertus. « Homère, dit-il, voulant peindre des *Mœurs* véritables & des passions naturelles aux hommes, ne représente jamais ceux-ci comme parfaits ; il ne leur suppose pas même toujours un caractère égal & sans quelque variation. Quiconque peint autrement que lui, a un pinceau sans vérité & qui ne peut faire illusion.

» Les hommes, ajoute-t-il, soit bons, soit mauvais, ne sont pas toujours occu-

pés de malice ou de bonté. Le cœur humain flotte dans le tourbillon de ses désirs & de ses affections, comme un vaisseau battu de la tempête ; jusques-là qu'on voit dans le même personnage la bassesse d'ame succéder à la magnanimité, la cruauté faire place à la compassion, & celle-ci céder à la rigueur. Dans certaines occasions le vieillard agit en jeune homme, & le jeune homme en vieillard. L'homme juste ne résiste pas toujours à la puissance de l'or ; & l'ambition porte quelquefois le tyran à un acte de justice ».

On sent bien cependant que cette théorie, mal entendue, détruiroit la règle de l'unité des *Mœurs* : il ne suffiroit pas même de donner aux poètes, comme a fait Aristote, l'alternative de peindre des *Mœurs* égales, ou également inégales; car à la faveur de cette inégalité constante, il n'est point de composé moral si monstrueux qu'on ne pût former. Le précepte d'Horace, de suivre l'opinion ou d'observer les convenances, est un guide beau-

coup plus sûr. Mais en ſuivant le précepte d'Horace, il ne faut point perdre de vue le précepte de Gravina.

Homère eſt divin dans cette partie ; & ſi l'on examine bien pourquoi il deſſine ſi purement, on en trouvera la raiſon dans la ſimplicité de ſes caractères. Que dans la Tragédie un perſonnage ſoit agité de divers ſentimens ; que dans ſon ame l'habitude, le naturel, la paſſion actuelle ſe combattent ; ces mouvemens tumultueux ſont favorables à une action qui ne dure qu'un jour : mais ſi elle doit durer une année, comme il faut plus de conſiſtance, il faut auſſi plus de ſimplicité. Je conſeillerois donc aux poètes épiques de prendre des caractères ſimples, des *Mœurs* homogènes, une ſeule paſſion, une ſeule vertu, un naturel bien décidé, bien affermi par l'habitude, & analogue au ſentiment dont il ſera le plus affecté.

Les convenances relatives au ſexe, à l'âge, à l'état, à la qualité des perſonnes, ne ſont pas une règle invariable. Si l'on en croyoit certains Critiques, on ne pein-

droit les femmes qu'avec des vices : il est cependant injuste & ridicule de leur refuser des vertus : la foiblesse même & la timidité, qui sont comme naturelles à leur sexe, n'empêchent pas qu'elles ne soient bien souvent fortes & courageuses dans le péril & dans le malheur. Ainsi, lorsqu'on peindra une Camille, une Clorinde, une Cornélie, on sera dans la vérité, comme lorsqu'on peindra une Armide, une Didon, une Calypso. J'observerai cependant qu'on a toujours supposé aux femmes des passions plus vives qu'aux hommes, soit, comme je l'ai dit, que, plus retenues par les bienséances, les mouvemens de leur ame en deviennent plus véhémens, soit que la nature leur ayant donné des organes plus déliés, l'irritation en soit plus facile & plus prompte. On peut voir, à l'égard des passions cruelles, que toutes les divinités du Tartare nous sont peintes par les anciens sous les traits du sexe le plus foible, mais qu'ils croyoient le plus passionné. Comme on lui attribue des passions

plus violentes, on lui attribue auſſi des ſentimens plus délicats ; & ce n'eſt pas ſans raiſon qu'on a fait les Grâces & la Volupté du même ſexe que les Furies.

Aux traits dont Ariſtote & Horace ont peint les *Mœurs* des différens âges, Scaliger en ajoute encore du côté vicieux ; & ce ſont de nouvelles études pour les poètes comiques. La jeuneſſe, dit-il, eſt préſomptueuſe & crédule ; facile à former des liaiſons & à s'y livrer ; pleine de ſenſibilité pour les malheurs d'autrui, & indifférente ſur les ſiens ; fière, violente, avide de gloire, colère, prompte à ſe venger, ne pardonnant jamais les mépris qu'elle eſſuie, & mépriſant elle-même tout ce qui ne lui reſſemble pas. La vieilleſſe, dit-il encore, eſt défiante & ſoupçonneuſe, parce qu'elle a ſans ceſſe préſentes les perfidies & les noirceurs dont elle a été tant de fois ou la victime ou le témoin ; & comme les jeunes gens meſurent tout ſur l'eſpérance de l'avenir, les vieillards jugent de tout ſur le ſouvenir du paſſé. Ils ſe décident rare-

ment sur des choses dont ils n'ont pas vu des exemples ; plus rarement encore ils se détachent de leur sentiment ; ils ne souffrent presque jamais qu'on préfère celui des autres : pusillanimes & opiniâtres, cruels dans leurs haînes, tristes dans leurs réflexions, d'une curiosité importune, & prévoyant toujours quelques désastres près d'arriver.

Quant à l'état des personnes, le villageois, dit le même Critique, est naturellement stupide, crédule, timide, opiniâtre, indocile, présomptueux, enclin à croire qu'on le méprise, & détestant ce mépris. L'habitant des villes est lâche, craintif, plein d'orgueil, indolent, plus prompt en paroles qu'en actions, plongé dans le luxe & dans la mollesse, superbe envers ceux qui lui cèdent, bas avec ceux qui lui imposent, de la nature du crocodile. L'homme de guerre, ajoute-t-il, est mal-faisant, ami du désordre, se vantant de ses faits glorieux, soupirant après le repos, & le quittant dès qu'il l'a trouvé.

On voit, il est vrai, dans tous ces états

des exemples de tous ces vices, peut-être même sont-ils plus fréquens que ceux des qualités contraires; & la Comédie, qui peint les hommes du côté vicieux & ridicule, a grand soin de recueillir ces traits. Mais & les vices & les vertus d'état peuvent souffrir mille exceptions, comme les vices & les vertus qui caractérisent les âges; & en invitant les poetes à ne pas perdre de vue ces caractères généraux, je crois devoir les encourager à s'en éloigner au besoin, sur-tout dans la Poésie héroïque, où l'on peint la nature, non telle qu'elle est communément, mais telle qu'elle est quelquefois. Achille & Télémaque sont du même âge, & rien ne se ressemble moins. On aime sur-tout à voir dans les vieillards les vertus opposées aux défauts qu'on leur attribue. Un vrai sage, comme Alvarès, est bien plus intéressant, & n'est pas moins dans la nature qu'un harangueur comme Nestor.

Cette variété, dans les *Mœurs* du même âge ou de la même condition, tient au

ſond du naturel, qui n'eſt ni abſolument différent ni abſolument le même dans tous les hommes. Chacun de nous eſt en abrégé, dans ſon enfance, ce qu'il ſera dans tous les âges de la vie, avec les modifications que les ans doivent opérer. Or ces modifications diffèrent ſelon la conſtitution primitive: en ſorte, par exemple, que le feu de la jeuneſſe développe, en l'un des vices, & en l'autre des vertus. Les forces augmentent, mais la direction reſte, à moins que la contention de l'habitude n'ait fait violence au naturel: ce qui ſort de la règle commune.

Il y a auſſi des qualités naturelles & corrélatives, auxquelles il eſt important d'avoir égard dans la peinture des *Mœurs*: je n'en citerai que quelques exemples. De deux amis, le plus tendre eſt naturellement le plus âgé: en cela Virgile a bien ſaiſi la nature, lorſqu'il a peint Niſus ſe dévouant à la mort pour ſauver le jeune Euriale. Par une raiſon à peu près ſemblable, la tendreſſe d'un père pour ſon fils eſt plus vive que celle d'un fils

pour ſon père. Ainſi, lorſque, dans l'Odyſſée, Ulyſſe & Télémaque ſe retrouvent, les larmes de Télémaque ſont eſſuyées quand celles d'Ulyſſe coulent encore. L'amour d'une mère pour ſes enfans eſt plus paſſionné que celui d'un père ; & le marquis Maffei nous en a donné un exemple bien précieux & bien touchant dans ſa Mérope. Cette mère, perſuadée qu'elle ne reverra plus ſon fils, s'abandonne à ſa douleur : un ſujet fidèle & zélé l'invite à s'armer d'un courage égal aux malheurs qui l'accablent ; & il lui cite l'exemple d'Agamemnon, à qui les dieux demandèrent ſa fille en ſacrifice, & qui eut le courage de la livrer à la mort. A quoi Mérope répond :

O Cariſo ! non avrian già mai gli dei
Ciò commendato ad una madre.

Le marquis Maffei a eu la modeſtie de dire à ce ſujet : « Ce beau ſentiment n'eſt ni ſorti de l'ame du poète, ni emprunté d'aucun écrivain ; il l'a puiſé dans le grand livre de la nature & de la

vérité, celui de tous qu'il a étudié avec le plus de soin ». Il raconte donc qu'une mère se montrant inconsolable de la perte de son fils unique, enlevé à la fleur de son âge, un saint homme, pour l'en consoler, lui rappela l'exemple d'Abraham, qui s'étoit soumis avec tant de constance à la volonté de Dieu, quoique le sacrifice qu'il lui demandoit fût celui de son fils unique. Ah ! Monsieur, lui répondit cette mère désolée, Dieu n'auroit jamais demandé ce sacrifice à une mère. Cette différence est merveilleusement observée dans l'*Orphelin de la Chine*, entre Zamti & Idamé. Fénélon l'a marquée dans un discours pieux, en recommandant à un évêque le peuple que Dieu lui confioit : *Soyez pour lui un père*, lui dit-il : *ce n'est pas assez ; soyez pour lui une mère*. Toutefois la nature même se laisse vaincre quelquefois par la passion ou par le fanatisme ; & une Médée, une Cléopatre, quoique plus rare dans la nature, n'est pas hors de la vérité.

On peut voir, dans l'*article* CONVE-

NANCE, l'art de rapprocher de nos *Mœurs* les *Mœurs* qui nous ſont étrangères. J'obſerverai ſeulement ici que les *Mœurs* les plus favorables à la Poéſie ſont celles qui s'éloignent le moins de la nature : 1°. parce qu'elles ſont plus fortement prononcées, ſoit dans les vices, ſoit dans les vertus, & que les paſſions s'y montrent toutes nues & dans leur plus grande vigueur : 2°. parce que ces *Mœurs*, affranchies de l'eſclavage des préjugés, ont, dans leur ſimplicité noble, quelque choſe de rare & de merveilleux, qui nous ſaiſit & nous enlève. Ecoutez ce que diſoit à Cortès l'un des envoyés du peuple du Mexique : « Si tu es un Dieu cruel, voilà ſix eſclaves, mange-les, nous t'en amenerons d'autres. Si tu es un Dieu bienfaiſant, voilà de l'encens. Si tu es un homme, voilà des fruits » On raconte que le chef d'une nation ſauvage, amie des anglois, ayant été amené à Londres & préſenté à la Cour, le roi lui demanda ſi ſes ſujets étoient libres. « S'ils ſont libres ! oui, ſans doute, répondit le ſauvage : je le

ſuis bien, moi qui ſuis leur chef ». Voilà de ces traits qu'on chercheroit en vain parmi les nations civiliſées de l'Europe : leurs vertus, ainſi que leurs vices, ont une couleur artificielle qu'il faut obſerver avec ſoin, pour les peindre avec vérité.

Une qualité eſſentielle des *Mœurs*, c'eſt l'intérêt. On en a fait, avec raiſon, le grand objet de la Tragédie ; mais dans l'Epopée on l'a trop négligé. Or il n'y a de *Mœurs* bien intéreſſantes que les *Mœurs* paſſionnées ; & que ce ſoit l'amour, la colère, l'ambition, la tendreſſe filiale, le zèle pour la religion ou pour la patrie, qui ſoit l'ame de l'Epopée, plus ce ſentiment aura de chaleur, plus l'action ſera intéreſſante. On a diſtingué aſſez mal à propos, ce me ſemble, le Poème épique moral du Poème épique paſſionné ; car le Poème moral n'eſt intéreſſant qu'autant qu'il eſt paſſionné lui-même. Suppoſons, par exemple, qu'Homère eût donné à Ulyſſe l'inquiétude & l'impatience naturelles à un bon père, à un bon époux, à un bon roi, qui, loin

de ses Etats & de sa famille, a sans cesse présens les maux que son absence a pu causer; supposons, dans le Poème de Télémaque, ce jeune prince plus occupé de l'état d'oppression & de douleur où il a laissé sa mère & sa patrie : leurs caractères plus passionnés n'en seroient que plus touchans ; & lorsque Télémaque s'arrache aux plaisirs, on aimeroit encore mieux qu'il cédât aux mouvemens de la nature qu'aux froids conseils de la sagesse. Si ce Poème divin du côté de la morale, laisse désirer quelque chose, c'est plus de chaleur & de pathétique ; & c'est aussi ce qui manque à l'Odyssée & à la plupart des Poèmes connus.

Je ne prétends pas comparer en tous points le mérite d'un beau roman avec celui d'un beau poème : mais qu'il me soit permis de demander pourquoi certains romans nous touchent, nous remuent, nous attachent, & nous entraînent jusqu'à nous faire oublier (je n'exagère pas) la nourriture & le sommeil; tandis que nous lisons d'un œil sec, je

dis plus, tandis que nous lisons à peine sans une espèce de langueur les plus beaux poèmes épiques. C'est que dans ces romans le pathétique règne d'un bout à l'autre; au lieu que dans ces poèmes il n'occupe que des intervalles, & qu'il y est souvent négligé. Les romanciers en ont fait l'ame de leur intrigue; les poètes épiques ne l'ont presque jamais employé qu'en épisodes. Il semble qu'ils réservent toutes les forces de leur génie pour les tableaux & les descriptions, qui cependant ne sont à l'Epopée que ce qu'est à la Tragédie la décoration théâtrale. Or le plus beau spectacle, sans le secours du pathétique, seroit froid, languissant, fatigant même, s'il étoit long; & c'est ce qui arrive à l'Epopée quand la passion ne l'anime pas.

MORALITÉ. Quelle est la fin que la Poésie se propose? Il faut l'avouer, le plaisir. S'il est vicieux, il la déshonore; s'il est vertueux, il l'ennoblit; s'il est pur, sans autre utilité que d'adoucir de temps

en temps les amertumes de la vie, de semer les fleurs de l'illusion sur les épines de la vérité, c'est encore un bien précieux. Horace distingue, dans la Poésie, l'agrément sans utilité, & l'utilité sans agrément : l'un des deux peut se passer de l'autre, je l'avoue ; mais cela n'est pas réciproque, & le Poème didactique même a besoin de plaire, pour instruire avec plus d'attrait. Mais qu'à l'aspect des merveilles de la nature, plein de reconnoissance & d'amour, le génie, aux aîles de flamme, se rapproche de la divinité par le désir d'être le bienfaiteur du monde ; qu'ami passionné des hommes, il consacre ses veilles à la noble ambition de les rendre meilleurs & plus heureux ; que dans l'ame héroïque du poète l'enthousiasme de la vertu se mêle à celui de la gloire ; c'est alors que la Poésie est digne de cette origine céleste qu'elle s'est donnée autrefois.

Ainsi, toute Poésie un peu sérieuse doit avoir son objet d'utilité, son but moral ; & la vérité de sentiment ou de

réflexion qui en résulte, l'impression salutaire de crainte, de pitié, d'admiration, de mépris, de haîne, ou d'amour qu'elle fait sur l'ame, est ce qu'on appelle *Moralité*.

Quelquefois la *Moralité* se présente directement, comme dans un Poème en préceptes ; mais le plus souvent on la laisse à déduire, & l'effet n'en est que plus infaillible, lorsque le mérite de l'avoir saisie trompe & console la vanité, que le précepte auroit blessée : c'est l'artifice de l'apologue ; c'est, plus en grand, celui de la Tragédie & de l'Epopée.

Je ferai voir, en parlant de la Tragédie, comment elle est une leçon de mœurs.

Dans l'Epopée, la *Moralité* n'est pas toujours aussi sensible ni aussi généralement reconnue.

Le Bossu veut que ce Poème, pour être moral, soit composé comme l'apopologue. « Homère, dit-il, a fait la fable & le dessein de ses Poèmes sans penser à ces princes (Achille & Ulysse), & ensuite il leur a fait l'honneur de donner leurs

noms aux héros qu'il avoit feints». Homère seroit, je crois, bien surpris d'entendre comme on lui fait composer ses Poèmes. Aristote ne le seroit pas moins du sens qu'on donne à ses leçons. «La fable, dit ce philosophe, est la composition des choses». «Or deux choses composent la fable, dit le Bossu, la vérité qui lui sert de fondement, & la fiction qui déguise la vérité & qui lui donne la forme de fable. Aristote n'a jamais pensé à ce déguisement. Il ne veut pas que la fable enveloppe la vérité; il veut qu'elle l'imite. Ce n'est donc pas dans l'allégorie, mais dans l'imitation, qu'il en fait consister l'essence. Le propre de l'allégorie est que l'esprit y cherche un autre sens que celui qu'elle présente. Or dans la querelle d'Achille & d'Agamemnon, le sens littéral & simple nous satisfait aussi pleinement que dans la guerre civile entre César & Pompée. Le sens moral de l'Odyssée n'est pas plus mystérieux : il est direct, immédiat, aussi naturel enfin que dans un exemple tiré de l'Histoire;

& l'abſence d'Ulyſſe, priſe à la lettre, a toute ſa *Moralité.* La peine inutile que le Boſſu s'eſt donnée pour appliquer ſon principe à l'Énéide, auroit dû l'en diſſuader. Qui jamais, avant lui, s'étoit aviſé de voir dans l'action de ce Poème « l'avantage d'un Gouvernement doux & modéré ſur une conduite dure, ſévère, & qui n'inſpire que la crainte » ? Voilà où conduit l'eſprit de ſyſtême. On s'aperçoit que l'on s'égare, mais on ne veut pas reculer.

Ce n'eſt pas, comme l'a entendu l'abbé Terraſſon, la colère d'Achille en elle-même, mais la colère d'Achille *fatale aux grecs*, qui fait le ſujet de l'Iliade. Si par elle une armée triomphante paſſe tout à coup de la gloire de vaincre à la honte de fuir, & de la plus brillante proſpérité à la plus affreuſe déſolation ; l'action eſt grande & pathétique.

Le Taſſe prétend qu'Homère a voulu démontrer dans Hector, que c'eſt une choſe très-louable que de défendre ſa patrie ; & dans Achille, que la vengeance

eſt digne d'une grande ame. *Le quali opinioni eſſendo per ſe probabili, non veriſſimili, per l'artificio d'Homero divennero probabiliſſime, e provatiſſime, e ſimiliſſime al vero.* Homère, je crois, n'a penſé à rien de tout cela : car, 1°. il n'a jamais été douteux qu'il fût beau de ſervir ſa patrie ; & 2°. il n'a jamais été utile de perſuader qu'il fût grand de ſe venger ſoi-même.

Il eſt encore moins raiſonnable de prétendre que l'Iliade ſoit l'éloge d'Achille : c'eſt vouloir que le Paradis perdu ſoit l'éloge de Satan. Un panégyriſte peint les hommes comme ils doivent être ; Homère les peint comme ils étoient. Achille & la plupart de ſes héros ont plus de vices que de vertus ; & l'Iliade eſt plutôt la ſatire que l'apologie de la Grèce.

Je ne ſais pas pourquoi l'on cherche dans l'Iliade une autre *Moralité* que celle qui ſe préſente naturellement, celle que le poète annonce en débutant, & qu'il met encore dans la plainte d'Achille à ſa mère, après la mort de ſon ami Patrocle. « Ah ! périſſent dans l'univers les

contentions

contentions & les querelles ! puissent-elles être bannies du séjour des hommes & de celui des dieux, avec la colère, qui renverse de son assiette l'homme le plus sage & le plus modéré, & qui, plus douce que le miel, s'enfle & s'augmente dans le cœur comme la fumée ! Je viens d'en faire une cruelle expérience, par ce funeste emportement où m'a précipité l'injustice d'Agamemnon ».

On voit ici bien clairement que la passion, pour avoir sa *Moralité*, doit être funeste à celui qui s'y livre. C'est un principe qu'Homère seul a connu parmi les poètes anciens ; & s'il l'a négligé à l'égard d'Agamemnon, il l'a observé à l'égard d'Achille.

La *Moralité* de la Henriade est la même, en un point, que celle de la Pharsale ; mais elle embrasse de plus grandes vues. A l'effroi des guerres civiles, que l'un & l'autre Poème apprennent à détester, se joint, dans l'exemple de la ligue, la juste horreur du fanatisme & de la superstition, ces deux tisons de la dis-

corde, ces deux fléaux de l'humanité.

Dans quelques-unes de nos tragédies, la *Moralité* eſt exprimée à la fin de l'action : celle de Sémiramis eſt impoſante.

Par ce terrible exemple, apprenez tous du moins
Que les crimes cachés ont les dieux pour témoins.
Plus le coupable eſt grand, plus grand eſt le ſupplice.
Rois, tremblez ſur le trône, & craignez leur juſtice.

Les comédiens ſe permettent de ſupprimer ces beaux vers. Un Parterre éclairé les auroit avertis qu'ils n'ont pas plus ce droit-là, que celui de changer la proſe de Molière, & d'y ſubſtituer la leur.

MORALITÉS. Eſpèce de Drame. On repréſentoit les *Moralités* avec les farces & les ſottiſes. Le ſujet quelquefois en étoit pris dans la nature, comme celui de l'*Enfant prodigue* ; mais plus ſouvent la fable en étoit allégorique, & alors les idées les plus abſtraites ou les plus fantaſtiques y étoient perſonnifiées : c'étoient la *Chair*, l'*Eſprit*, le *Monde*, *Bonne compagnie*, *Je bois à vous*, *Accou-*

ꝟumance, *Passe-temps*, *Friandise*, &c.

Dans la *Moralité* de l'*Homme juste* & du *mondain*, un ange promenant une ame dans l'autre monde, lui fait voir l'Enfer, dont voici la description, un peu différente de celle de l'Enéide & de la Henriade :

En cette montagne & haut roc,
Pendus au croc,
Abbé y a, & moine en froc;
Empereur, roi, duc, comte & pape.
Bouteiller, avec son broc,
De joie a poc.
Laboureur aussi ô son soc;
Cardinal, évêque ô sa chape.
Nul d'eux jamais de là n'échappe,
Que ne les happe
Le Diable, avec un ardent broc.
Mis ils sont en obscure trappe;
Puis fort les frappe
Le Diable, qui tous les attrappe
Avec sa rappe,
Au feu les mettant en un bloc.

La *Moralité* de l'*Enfant ingrat* devoit être un excellent Drame pour le temps. Il y a de l'intérêt, de la conduite, & une

catastrophe qui devoit faire alors la plus terrible impression. Cet enfant, pour lequel ses père & mère se sont dépouillés de leurs biens, les reçoit avec dureté, lorsque, réduits à l'indigence, ils veulent recourir à lui, & les menace de les méconnoître s'ils se présentent de nouveau. Après les avoir chassés de chez lui, il se met à table, se fait apporter un pâté; & comme il est prêt à l'ouvrir, son père, une seconde fois, vient lui demander l'aumône. Ce fils dénaturé le méconnoît & le chasse de sa maison. Le désespoir s'empare de l'ame du père; il sort, & rend compte à sa femme du traitement qu'il a reçu. L'un & l'autre prononcent contre leur fils les plus terribles malédictions.

Le fils, après le départ du père, veut ouvrir le pâté, & à l'instant il en sort un crapaud qui s'élance sur lui & qui lui couvre le visage. Comme personne ne peut l'en détacher, on s'adresse au curé, à l'évêque, & enfin au pape; & comme le coupable est vraiment repentant, le souverain pontife ordonne au crapaud de

ſe détacher de ſa face. Le crapaud tombe, l'enfant ingrat recouvre l'uſage de la parole, &, accompagné de ſon beau-père, de ſa femme, de ſes amis, & de ſes domeſtiques, il va ſe jeter aux pieds de ſon père & de ſa mère, & il en obtient ſon pardon. On voit, par cet exemple, que la *Moralité* étoit une leçon de mœurs, comme ſon nom même l'annonce. Mais à la fin on s'aperçut du ridicule des allégories qui étoient en uſage dans la *Moralité.* Dans le prologue d'*Eugène*, Jodelle en fait ſentir l'abus :

On *moraliſe* un conſeil, un écrit,
Un temps, un tout, une chair, un eſprit.

Voyez ALLÉGORIE.

MOUVEMENT DU STYLE. Montagne a dit de l'ame, « L'agitation eſt ſa vie & ſa grâce ». Il en eſt de même du ſtyle : encore eſt-ce peu qu'il ſoit en *Mouvement*, ſi ce *Mouvement* n'eſt pas analogue à celui de l'ame ; & c'eſt ici que l'on va ſentir la juſteſſe de la comparaiſon

de Lucien, qui veut que le ſtyle & la choſe, comme le cavalier & le cheval, ne faſſent qu'un & ſe *meuvent* enſemble. Les tours d'expreſſion qui rendent l'action de l'ame, ſont ce que les rhéteurs ont appelé *figures de penſées.* Or l'action de l'ame peut ſe concevoir ſous l'image des directions que ſuit le *Mouvement* des corps. Que l'on me paſſe la comparaiſon: une analyſe plus abſtraite ne ſeroit pas auſſi ſenſible.

Ou l'ame s'élève, ou elle s'abaiſſe; ou elle s'élance en avant, ou elle recule ſur elle-même; ou ne ſachant auquel de ſes *Mouvemens* obéir, elle penche de tous les côtés, chancelante & irréſolue; ou dans une agitation plus violente encore, & de tous ſens retenue par les obſtacles, elle ſe roule en tourbillon, comme un globe de feu ſur ſon axe.

Au *Mouvement* de l'ame qui s'élève, répondent tous les tranſports d'admiration, de raviſſement, d'enthouſiaſme, l'exclamation, l'imprécation, les vœux ardens & paſſionnés, la révolte contre le

Ciel, l'indignation qu'excitent l'orgueil, l'insolence, l'iniquité, l'abus de la force, &c. Au *Mouvement* de l'ame qui s'abaisse, répondent les plaintes, les humbles prières, le découragement, le repentir, tout ce qui implore grâce ou pitié. Au *Mouvement* de l'ame qui s'élance en avant & hors d'elle-même, répondent le désir impatient, l'instance vive & redoublée, le reproche, la menace, l'insulte, la colère & l'indignation, la résolution & l'audace, tous les actes d'une volonté ferme & décidée, impétueuse & violente, soit qu'elle lutte contre les obstacles, soit qu'elle fasse obstacle elle-même à des *Mouvemens* opposés. Au retour de l'ame sur elle-même, répondent la surprise mêlée d'effroi, la répugnance & la honte, l'épouvante & le remords, tout ce qui réprime ou renverse la résolution, le penchant, l'impulsion de la volonté. A la situation de l'ame qui chancelle, répondent le doute, l'irrésolution, l'inquiétude & la perplexité, le balancement des idées & le combat de sentimens. Les ré-

volutions rapides que l'ame éprouve au dedans d'elle-même lorqu'elle fermente & bouillonne, sont un composé de ces *Mouvemens* divers, interrompus dans tous les points.

Souvent plus libre & plus tranquille, au moins en apparence, elle s'observe, se possède, & modère ses *Mouvemens.* A cette situation de l'ame appartiennent les détours, les allusions, les réticences d'un style fin, délicat, ironique, l'artifice & le manége d'une éloquence insinuante, les *Mouvemens* retenus d'une ame qui se dompte elle-même, & d'une passion naissante qui n'a pas encore secoué le frein.

Les *Mouvemens* se varient d'eux-mêmes dans le style passionné, lorsqu'on est dans l'illusion & qu'on s'abandonne à la nature : alors ces figures, qui sont si froides quand on les a recherchées, la répétition, la gradation, l'accumulation, &c., se présentent naturellement avec toute la chaleur de la passion qui les a produites. Le talent de les employer à propos n'est donc que le talent de se

pénétrer des affections que l'on exprime : l'art ne peut suppléer à cette illusion ; c'est par elle qu'on est en état d'observer, sans y penser, la génération, la gradation, le mélange des sentimens, & que dans l'espèce de combat qu'ils se livrent, on fait donner tour à tour l'avantage à celui qui doit dominer.

A l'égard du style épique, au défaut de ces *Mouvemens*, il est animé par un autre artifice & varié par d'autres moyens.

Une idée, à mon gré, bien naturelle, bien ingénieuse, & bien favorable aux poètes, a été celle d'attribuer une ame à tout ce qui donnoit quelque signe de vie : j'appelle signe de vie, l'action, la végétation, & en général l'apparence du sentiment. L'action est ce *Mouvement* inné qui n'a point de cause étrangère connue, & dont le principe réside ou semble résider dans le corps même qui se meut sans recevoir sensiblement aucune impulsion du dehors : c'est ainsi que le feu, l'air, & l'eau sont en action.

De ce que leur *Mouvement* nous sem-

ble être indépendant, nous en inférons qu'il est volontaire ; & le principe que nous lui atribuons est une ame pareille à celle qui meut, ou qui semble mouvoir en nous les ressorts du corps qu'elle anime. A la volonté que suppose un *Mouvement* libre, nous ajoutons en idée l'intelligence, le sentiment, & toutes les affections humaines. C'est ainsi que des élémens nous avons fait des hommes doux, bienfaisans, dociles, cruels, impérieux, inconstans, capricieux, avares, &c.

Cette induction, moitié philosophique & moitié populaire, est une source intarissable de poésie, & une règle universelle pour la justesse du style figuré.

Mais si le *Mouvement* seul nous a induits à donner une ame à la matière, la végétation nous y a comme obligés.

Quand nous voyons les racines d'une plante se glisser dans les veines du roc, en suivre les sinuosités, ou le tourner s'il est solide, & chercher, avec l'apparence d'un discernement infaillible, le terrain

propre à la nourrir ; comment ne pas lui attribuer la même sagacité qu'à la brebis, qui, d'une dent aiguë, enlève d'entre les cailloux les herbes tendres & savoureuses ?

Quand nous voyons la vigne chercher l'appui de l'ormeau, l'embrasser, élever ses pampres pour les entrelacer avec les branches de cet arbre tutélaire ; comment ne pas l'attribuer au sentiment de sa foiblesse, & ne pas supposer à cette action le même principe qu'à celle de l'enfant qui tend les bras à sa nourrice pour l'engager à le soutenir ?

Quand nous voyons les bourgeons des arbres s'épanouir au premier sourire du printemps, & se refermer aussi-tôt que le souffle de l'hiver, qui se retourne & menace en fuyant, vient démentir ces caresses trompeuses ; comment ne pas attribuer à l'espoir, à la joie, à l'impatience, à la séduction d'un beau jour, le premier de ces *Mouvemens*, & l'autre au saisissement de la crainte ? Comment distinguer entre les laboureurs, les trou-

peaux, & les plantes, les causes diverses d'un effet tout pareil?

Ac neque jam stabulis gaudet pecus, aut arator igni.

Les philosophes distinguent dans la nature le mécanisme, l'instinct, l'intelligence; mais l'on n'est philosophe que dans les méditations du cabinet: dès qu'on se livre aux impressions des sens, on devient enfant comme tout le monde. Les spéculations transcendantes sont pour nous un état forcé; notre condition naturelle est celle du peuple: ainsi, lorsque Rousseau, dans l'illusion poétique, exprime son inquiétude pour un jeune arbrisseau qui se presse trop de fleurir, il nous intéresse nous-mêmes.

Jeune & tendre arbrisseau, l'espoir de mon verger,
Fertile nourrisson de Vertumne & de Flore,
Des faveurs de l'hiver redoutez le danger,
Et retenez vos fleurs qui s'empressent d'éclore,
Séduites par l'éclat d'un beau jour passager.

Dans Lucrèce la peste frappe les hommes, dans Virgile elle attaque les animaux: je rougis de le dire, mais on est

au moins aussi ému du tableau de Virgile, que de celui de Lucrèce; & dans cette image,

It tristis arator,
Mœrentem abjungens fraternâ morte juvencum,

ce n'est pas la tristesse du laboureur qui nous touche. De la même source naît cet intérêt universel répandu dans la Poésie, le plaisir de nous trouver par-tout avec nos semblables, de voir que tout sent, que tout pense, que tout agit comme nous: ainsi, le charme du style figuré consiste à nous mettre en société avec toute la nature, & à nous intéresser à tout ce que nous voyons, par quelque retour sur nous-mêmes.

Une règle constante & invariable dans le style poétique, est donc d'animer tout ce qui peut l'être avec vraisemblance.

Non seulement l'action & la végétation, mais le *Mouvement* accidentel, & quelquefois même la forme & l'attitude des corps dans le repos, suffisent pour l'illusion de la métaphore. On dit qu'un rocher suspendu *menace*; on dit qu'il est

touché de nos plaintes : on dit d'un mont très-élevé, qu'il va *défier* les tempêtes ; & d'un écueil immobile au milieu des flots, qu'il *brave* Neptune irrité. De même lorsque dans Homère la flèche vole *avide* de sang, ou qu'elle *discerne* & *choisit* un guerrier dans la mêlée, comme dans le Poème du Tasse, son action physique donne de la vraisemblance au sentiment qu'on lui attribue : cela répond à la pensée de Pline l'ancien, «Nous avons donné des aîles au fer & à la mort». Mais qu'Homère dise des traits qui sont tombés autour d'Ajax sans pouvoir l'atteindre, qu'épars sur la poussière, ils *demandent le sang dont ils sont privés*, il n'y a dans la réalité rien d'analogue à cette pensée. La *pierre impudente* du même poète, & le *lit effronté* de Despréaux manquent aussi de cette apparence de vérité qui fait la justesse de la métaphore. Il est vrai que dans les livres saints le glaive des vengeances célestes *s'enivre* & *se rassasie de sang* : mais au moyen du merveilleux tout s'anime ; au lieu que

dans le ſyſtême de la nature, la vraiſemblance de cette eſpèce de métaphore n'eſt fondée que ſur l'illuſion des ſens. Il faut donc que cette illuſion ait ſon principe dans les apparences des choſes.

Il y a un autre moyen d'animer le ſtyle; & celui-ci eſt commun à l'Eloquence & à la Poéſie pathétique : c'eſt d'adreſſer, ou d'attribuer la parole aux abſens, aux morts, aux choſes inſenſibles; de les voir, de croire les entendre & en être entendu. Cette ſorte d'illuſion que l'on ſe fait à ſoi-même & aux autres, eſt un délire qui doit avoir auſſi ſa vraiſemblance; & il ne peut l'avoir que dans une violente paſſion, ou dans cette rêverie profonde qui approche des ſonges du ſommeil.

Ecoutez Armide après le départ de Renaud.

Traître! attends... Je le tiens. Je tiens ſon cœur perfide.
Ah! je l'immole à ma fureur.
Que dis-je? où ſuis-je? Hélas! infortunée Armide,
Où t'emporte une aveugle erreur?

C'eſt cette erreur où doit être plongée l'ame du poète, ou du perſonnage qui

emploie ces figures hardies & véhémentes, c'eſt elle qui en fait le naturel, la vérité, le pathétique : affectées de ſang froid, elles ſont ridicules plutôt que touchantes ; & la raiſon en eſt, que, pour croire entendre les morts, les abſens, les êtres muets, inanimés, ou pour croire en être entendu, pour le croire au moins confuſément & au même degré qu'un bon comédien croit être le perſonnage qu'il repréſente, il faut, comme lui, s'oublier. *Unus enimque omnium finis perſuaſio* ; & l'on ne perſuade les autres, qu'autant qu'on eſt perſuadé ſoi-même. La règle conſtante & invariable pour l'emploi de ce qu'on appelle l'hypotypoſe & la proſopopée, eſt donc l'apparence du délire : hors de là plus de vraiſemblance ; & la preuve que celui qui emploie ces *Mouvemens* du ſtyle eſt dans l'illuſion, c'eſt le geſte & le ton qu'il y met. Que l'inimitable Clairon déclame ces vers de Phèdre :

Que diras-tu, mon père, à ce récit horrible?
Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible ;

Je crois te voir, cherchant un ſupplice nouveau,
Toi-même de ton ſang devenir le bourreau.
Pardonne. Un dieu cruel a perdu ta famille.
Reconnoîs ſa vengeance aux fureurs de ta fille.

L'action de Phèdre ſera la même que ſi Minos étoit préſent. Qu'Andromaque, en l'abſence de Pyrrhus & d'Aſtianax, leur adreſſe tour à tour la parole :

Roi barbare, faut-il que mon crime l'entraîne ?
Si je te hais, eſt-il coupable de ma haîne ?
T'a-t-il de tous les ſiens reproché le trépas ?
S'eſt-il plaint à tes yeux des maux qu'il ne ſent pas ?
Mais cependant, mon fils, tu meurs ſi je n'arrête
Le fer que le cruel tient levé ſur ta tête.

L'actrice, en parlant à Pyrrhus, aura l'air & le ton du reproche, comme ſi Pyrrhus l'écoutoit ; en parlant à ſon fils, elle aura dans les yeux, & preſque dans le geſte, la même expreſſion de tendreſſe & d'effroi que ſi elle tenoit cet enfant dans ſes bras. On conçoit aiſément pourquoi ces *Mouvemens*, ſi familiers dans le ſtyle dramatique, ſe rencontrent ſi rarement dans le récit de l'Epopée. Celui qui raconte ſe poſsède, & tout ce qui

ressemble à l'égarement ne peut lui convenir.

Mais il y a dans le dramatique un délire tranquille, comme un délire passionné ; & la profonde rêverie produit, avec moins de chaleur & de véhémence, la même illusion que le transport. Un berger rêvant à sa bergère absente, à l'ombre du hêtre qui leur servoit d'asile, au bord du ruisseau dont le cristal répéta cent fois leurs baisers, sur le même gazon que leurs pas légers fouloient à peine, & qui, après les avoir vus se disputer le prix de la course, les invitoit au doux repos ; ce berger, environné des témoins de son amour, leur fait ses plaintes, & croit les entendre partager ses regrets, comme il a cru les voir partager ses plaisirs. Tout cela est dans la nature.

Les facultés de l'Eloquence, pour animer ce qu'elle peint, ne s'étendent pas aussi loin que celles de la Poésie. Cependant elle se permet, dans des momens de véhémence, des figures assez hardies. Elle

évoque les morts, elle parle aux abſens, elle croit voir préſent ce qui eſt éloigné, elle adreſſe la parole à des êtres inſenſibles, & fait franchir à l'imagination les intervalles des lieux & des temps; elle oſe même faire parler, non ſeulement les abſens & les morts, mais les choſes inanimées. La vérité de ces figures tient au degré d'émotion & de l'ame de l'orateur & des eſprits de l'auditoire. Froidement employées, elles ſont ridicules; mais ſi, d'un côté, celui qui parle, & de l'autre, ceux qui l'écoutent, ſont émus au point où l'eſt Phèdre, lorſqu'elle dit,

Il me ſemble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, & prêts à m'accuſer,
Attendent mon époux pour le déſabuſer....

Alors l'orateur, comme le poète, peut tout haſarder : il eſt maître des *Mouvemens* de la penſée & de l'ame de l'auditeur.

C'eſt ainſi qu'après avoir animé à la courſe un cheval ſenſible à l'éperon & docile au frein, un cavalier habile & hardi lui fait franchir les plus hautes bar-

rières & les fossés les plus profonds. Mais après cette fougue, il doit savoir le modérer & le réduire à un pas tranquille.

Il en est de même de l'orateur. Toujours de la fougue, seroit de la folie. Il doit savoir placer, varier, ménager, distribuer ses *Mouvemens*. Le clair-obscur de la Peinture, le *forté-piano* de la Musique, sont des règles pour l'Eloquence. Dans les Arts comme dans la nature, rien n'a de l'effet que par les contrastes. Il ne s'agit que de concilier les oppositions & les convenances, les dissonances & les accords, & de marier les contraires de façon que de leur mélange & de leur diversité même se forme un tout harmonieux.

A l'égard des *Mouvemens* du style analogues à ceux de l'ame, ils sont encore plus familiers à l'Eloquence qu'à la Poésie. Mais c'est toujours de la correspondance de la parole avec le sentiment, c'est-à-dire, avec le caractère de l'affection, de l'émotion actuelle, que résulte leur vérité. Ainsi, la menace, la plainte,

l'indignation, la douleur, la résolution, le doute, la frayeur, l'eſpérance, l'objurgation, l'imprécation, l'exclamation, l'apoſtrophe, l'interrogation, la communication, la réticence, l'ironie, &c., ont leur place marquée par la nature ; & ſi l'ame, une fois remplie & profondément affectée de ſon ſujet, s'abandonne, elle n'aura plus qu'à obéir à ces *Mouvemens* : ils ſe ſuccéderont d'eux-mêmes, d'autant plus vrais, d'autant plus énergiques, qu'ils ſeront moins étudiés. C'eſt en cela que l'Eloquence diffère de la déclamation ; & ſi l'on demande pourquoi, avec les mêmes *Mouvemens* que l'orateur, & avec des moyens plus forts en apparence, le rhéteur, le ſophiſte, en un mot, le déclamateur ne produit nul effet ; la raiſon en eſt ſimple : *Non erat his locus*.

La nature a preſcrit des lois, non ſeulement aux *Mouvemens* des corps, mais à ceux de l'ame, & par conſéquent à ceux de l'Eloquence. Qu'on ſuive ces lois, tout ſe place, tout ſe ſuccède avec aiſance, & rien des forces qu'on emploie

ne sera perdu. Mais qu'on change l'ordre établi par la nature ; plus d'accord entre l'ame factice du déclamateur, & l'ame de ceux qui l'écoutent : les cordes sensibles de celle-ci perdent leur résonance & ne répondent plus ; & l'auditoire tranquille & froid, tandis que l'orateur s'agite & se tourmente, ne conçoit pas pourquoi il ne sent rien de ce qu'on veut lui inspirer. *Voyez* FIGURE.

MUET, TTE. Voyelle *muette*, syllabe *muette*, e *muet*.

La langue françoise a une voyelle qui lui est propre : c'est cet *e* foible & bref qui est deux fois dans le mot *demande*, & dont nous avons fait la désinence de nos vers féminins.

On prétend qu'il rend notre langue sourde, & peu susceptible de l'expression musicale : ce qui est au moins exagéré.

L'*e muet* existe dans toutes les langues, quoiqu'il n'ait un signe alphabétique & une valeur appréciable que dans la nôtre : car il est physiquement impos-

ſible d'articuler une conſonne ſans lui donner un ſon ; & toutes les fois qu'elle n'a pas le ſon de quelque autre voyelle, elle a celui de l'*e muet*. En latin, par exemple, après le *p* d'*aptè*, après l'*r* d'*amor*, après l'*s* d'*honòs*, il eſt impoſſible de ne pas faire entendre, plus ou moins, ce foible ſon, *apetè*, *amore*, *honoſe*.

C'eſt donc cette voyelle, priſe parmi les ſons naturels de la voix, qui dans notre langue a une valeur ſenſible & proſodique, c'eſt-à-dire, plus de volume & de durée que dans les autres langues, & qui, à la fin d'un très-grand nombre de mots françois, répond aux déſinences brèves & fugitives des mots italiens *amore*, *amante*, *bene*, *cara*, *fedele*, *pianto*, &c.

° Lorſqu'elle eſt jointe à une conſonne qui la ſoutient, comme dans le mot *vive*, elle fait nombre dans le rhythme du vers : lorſqu'elle eſt ſeule, comme dans le mot *vie*, elle n'eſt pas comptée, & c'eſt alors qu'elle eſt réellement *muette*, ou éteinte par l'éliſion. (*Voyez* ELISION.) Mais

qu'elle ſoit ſeule ou articulée, elle n'eſt reçue à la fin du vers que comme ſyllabe ſuperflue : le vers qu'elle termine a cette ſyllabe de plus, & on l'appelle *féminin. Voyez* VERS.

Cette différence de nos vers à finale pleine & de nos vers à finale *muette*, eſt la même entre les vers italiens où la finale eſt accentuée, & les vers où elle ne l'eſt pas. Ceux-ci ont, comme nos vers féminins, une ſyllabe ſuperflue, c'eſt-à-dire, une ſyllabe de plus que les vers de même meſure dont la finale porte l'accent ; & dans l'une & dans l'autre langue, c'eſt l'oreille qui a demandé que la finale brève & défaillante qui termine le vers, ne fît pas nombre, & ſervît ſeulement à varier les déſinences.

Mais les italiens avoient peu de mots dont la finale ſe ſoutînt, & ils en avoient un nombre infini dont la finale étoit brève & tombante : de là vient que leur vers par excellence, & preſque le ſeul qu'ils emploient dans la poéſie héroïque, eſt ce vers à finale expirante que nous appelons féminin.

féminin. Ils appellent *tronco* leur vers de dix syllabes ; & en effet il paroît tronqué, parce qu'étant coupé à la sixieme, le second hémistiche est plus court de deux syllabes que le premier ; au lieu que dans le vers françois, coupé à la quatrieme, le second hémistiche est le plus long ; & c'est pourquoi l'oreille a voulu que le vers italien fût hendecasyllabe, & répondît au vers latin.

Tuâ nunc operâ meæ puellæ
Flendo Turgiduli rubent ocelli.

L'italien a donc, comme le françois, ses désinences *féminines*. (Qu'on me passe le mot, dont je ne veux pas abuser.) Ces désinences ne sont pas aussi foibles que dans notre langue, & elles sont plus variées ; car ce sont les quatre voyelles *a*, *e*, *i*, *o*, sans accent : mais elles sont presque aussi brèves & aussi fugitives que l'*e muet* françois : la valeur prosodique en est la même ; & soit qu'on parle ou qu'on chante, leur son expire & tombe après la syllabe accentuée, comme celui de l'*e muet*. Tout récemment un *Virtuose* a voulu dans son chant donner à ces fina-

les une valeur plus marquée : l'essai l'... en a mal réussi ; & cette licence, qu'il s'étoit donnée impunément en Angleterre, a souverainement déplu à l'oreille des italiens.

Il est donc vrai que l'*ancora* italien & l'encore françois, l'*ombra* & l'ombre, l'*onda* & l'onde, l'*amante* & l'amante, *lo pianto*, *li pianti*, & la plainte, les plaintes, ont une finale de la même valeur, soit métrique soit musicale.

Mais ces finales italiennes sont moins sourdes que l'*e muet* françois : j'en conviens ; & c'est à présent qu'il faut examiner de quelle conséquence cela peut être pour l'harmonie, ou de la parole, ou du chant.

Dans l'accent naturel de la parole, ainsi que dans celui du chant, dans la quantité prosodique & dans la mesure vocale, il y a des temps forts & des temps foibles : l'oreille ne demande pas à être également frappée de tous les sons; sur les uns la voix glisse, & les passe rapidement ; sur les autres elle s'appuie

& se déploie : les uns font des éclats, les autres de foibles soupirs. Des sons toujours retentissans & soutenus fatigueroient l'oreille, & n'auroient aucune expression. Toute mélodie est composée de force, de douceur, de lenteur, de vîtesse, d'élévation, d'abaissement, & d'inflexions dans la voix. C'est pour donner à la parole ces variétés expressives, que la prosodie & l'accent ont été inventés ; & la langue qui, comme une cloche, n'auroit que des sons résonnans, ne seroit favorable ni à l'Eloquence, ni à la Poésie, ni à la Musique, ni même à l'expression familière de la pensée & du sentiment.

Il ne s'agit donc plus que de savoir dans quelle proportion de force & de foiblesse, de mollesse & de fermeté, de vigueur mâle ou de douceur, doivent être les élémens de la parole, pour qu'une langue soit plus ou moins susceptible d'une belle modulation ; & la Musique est actuellement la seule règle d'après laquelle on puisse résoudre ce problême.

La langue italienne eſt univerſellement reconnue pour la plus muſicale de nos langues vivantes. Elle eſt en même temps celle qui abonde le plus en déſinences molles, & dont le ſon s'éteint comme celui de l'*e muet*. De cent mots italiens, il n'y en a pas deux dont la finale ſoit un ſon plein.

Il s'enſuit, à la vérité, que la Poéſie italienne, à rimes plates, ſeroit inſoutenable par l'uniformité de ſes déſinences, toutes accentuées ſur la pénultième & défaillantes ſur la dernière ; & c'eſt pour remédier à cette monotonie de nombre par la variété des ſons, qu'il a fallu, non ſeulement croiſer les rimes, mais diviſer le poème par octaves, afin d'y ménager à l'oreille des intervalles & des repos.

Mais dans la Poéſie lyrique, où l'on a ſu entremêler les déſinences foibles de déſinences fortes, & placer celles-ci à la fin des périodes, pour ſervir d'appuis à la voix, le nombre a pris une marche à la fois & plus variée & plus ferme. Métaſtaſe n'a preſque point d'airs dont

les deux parties ne se reposent sur un vers masculin.

L'onda dal mar divisa,
Bagna la valle e'l monte;
Va passaggiera in fiume,
Va prigioniera in fonte:
Mormora sempre e geme,
Fin che non torna al mar:
Al mar, dove ella nacque,
Dove acquistò gli amori,
Dove, da lunghi errori,
Spera di riposar.

On voit que tous ces vers sont terminés par une syllabe défaillante, excepté *mar* & *riposar*, qui sont les deux repos de l'air.

Or non seulement cette multitude de finales presque *muettes* ne nuit point à l'accent musical, mais elle en fait le charme, en ce qu'elle procure continuellement à la voix un passage du fort au foible, du lent au rapide, & du son éclatant au son mollement abaissé. Un autre avantage de ce mélange, c'est le nombre: car si l'accent est sur l'antépénultième, la voix glisse sur les derniè-

res., & le vers devient dactylique ; & si l'accent est sur la pénultième, la dernière forme avec elle un chorée, dont le mouvement se renverse, & donne ainsi, au gré du poète, le rhythme trochaïque & le rhythme iambique.

Cette abondance de mots dont la pénultième est accentuée & la dernière foible, rend facile & commune, dans les vers lyriques italiens, telle & telle espèce de rhythme qu'il est presque impossible d'imiter dans les nôtres. Par exemple :

Ardito ti renda
L'accenda
De sdegno,
D'un figlio
Il periglio,
D'un regno
L'amor.
E dolce ad un' alma
Che aspetta
Vendetta,
Il perder la calma,
Fra l'ire del cor.

Che abisso di pene,
Lasciare il suo bene,

Lasciar lo per sempre,
Lasciar lo così!

No, la speranza
Piu non m'alletta;
Voglio vendetta,
Non chiedo amor.

Se il ciel mi divide
D'al caro mio sposo,
Perche non m'occide,
Pietoso il martir?
Divisa un momento
D'al dolce tesoro,
Non vivo, non moro;
Ma provo il tormento
Di viver penoso,
Di lungo morir.

Et cet avantage de la langue italienne est tel, qu'il a contribué, au moins autant que la facilité de ses articulations & que la netteté de ses voyelles sonores, à la rendre, de l'aveu de l'Europe entière, la plus musicale des langues vivantes.

Loin donc que la multitude des finales foibles ou féminines soit nuisible à l'accent & à la mélodie d'une lan-

gue, elle leur eſt très-favorable ; & juſques-là le préjugé me ſemble abſolument détruit.

Mais dans la langue italienne ces déſinences brèves & défaillantes ne laiſſent pas d'avoir un ſon diſtinct & plus ſenſible que celui de notre *e muet*, dont le vice eſt d'être trop foible & trop confus: c'eſt de quoi je tombe d'accord.

Je dirai ſeulement que ce défaut, qui ne ſe fait que trop ſentir dans la ſimple élocution, lorſque l'acteur, l'orateur, ou le lecteur néglige ſes finales, affecte beaucoup moins le chant, qui donne lui-même à tous les ſons une valeur plus décidée ; & j'ajouterai que, ſi dans le chant le ſon final de l'*e muet* ſe fait entendre aſſez pour remplir la meſure, & pour tenir lieu à l'oreille du foible ſon qui achève, par exemple, les inflexions d'un air de flûte, il ſuffit à la mélodie: car on n'a jamais reproché à un joueur de flûte de former ſur la petite note un ſon trop foible & trop doux ; au con-

traire, plus ce ſon expirant ſera délicatement lié, pourvu qu'il ſoit perceptible à l'oreille, plus il aura le caractère de molleſſe qu'il doit avoir.

Or dans le chant, la finale foible, que nous apelons *muette*, répond exactement à ce ſon expirant que la flûte laiſſe échapper : il a donc toute la valeur qu'il doit avoir, dès qu'il eſt ſenſible à l'oreille ; & les muſiciens françois, qui, dans leurs ports de voix ridiculement déplacés, ont élevé la finale de *gloire* & de *victoire*, n'avoient le ſentiment ni de la proſodie de leur langue ni des fineſſes de leur art.

Les poètes, il eſt vrai, les ont induits à faire cette faute, en leur donnant pour le repos final une déſinence *muette* ; ce que les italiens, & ſingulièrement Métaſtaſe, évitent avec ſoin, comme on vient de le voir. Mais cette négligence du poète n'eſt pas elle-même une excuſe pour le compoſiteur ; & lors même que la déſinence eſt *muette* au repos de l'air, un homme habile ſait bien lui conſerver

ſa valeur & ſon caractère. Dans cet air d'Atys, par exemple,

> Je reſſens un plaiſir extrême
> A revoir ces aimables lieux;
> Où peut-on jamais être mieux
> Qu'aux lieux où l'on voit ce qu'on aime?

M. Piccini, tout novice qu'il étoit dans notre langue, s'eſt bien gardé de ſoutenir la finale d'*aime*: il a mis l'accent & l'expreſſion ſur *ai*, & a laiſſé expirer *me*, comme il expire dans l'élocution naturelle.

Nous voilà parvenus à cette vérité que j'ai voulu rendre ſenſible: que ce n'eſt jamais ſur les ſyllabes brèves, fugitives, ou défaillantes, que la Muſique met les accens, les appuis, le fort de la voix: que ce n'eſt donc jamais par elles, mais par les ſyllabes pleines & ſonnantes, qu'il faut juger ſi une langue eſt elle-même aſſez ſonore pour être favorable au chant: que ſi cette langue a dans ſes élémens une grande abondance de ſons pleins & retentiſſans, plus elle aura d'ailleurs de déſinences molles, plus elle ſera variée,

& plus l'accent qui portera ſur les ſons pleins & ſoutenus ſera marqué : que c'eſt de ce mélange que réſulte le *piano-forte* d'une langue, & ſon analogie avec celui de la Muſique : enfin, qu'il eſt indifférent ou preſque indifférent pour l'accent muſical, que la ſyllabe fugitive ou défaillante ſoit plus ou moins ſonore, pourvu qu'elle ſe faſſe entendre, & que, ſi l'*e muet* final eſt ſenſible à l'oreille, non ſeulement ce n'eſt pas un mal qu'il abonde dans notre langue, mais que, pour tenir lieu des déſinences brèves & *cadentes* des italiens, il n'eſt pas même encore aſſez fréquent.

Une propriété eſſentielle de l'*e muet* (quoique plus d'un grammairien l'ait méconnue), c'eſt de rendre longue, à la fin des mots, la ſyllabe qui le précède. Cela n'eſt preſque pas ſenſible dans le langage familier ; mais lorque l'accent oratoire ou poétique ſe fait entendre, il n'eſt perſonne qui ne s'aperçoive que la pénultième des mots à finale muette ſe prolonge & porte l'accent. Quand je dis qu'elle ſe prolonge, je ne dis pas qu'elle

s'altère ; & le plus ou moins de durée n'en change point la qualité. Dans *répéter* & dans *répète*, les deux premiers *e* sont le même, ainsi que l'*a* de *flatter* & de *flatte*, ainsi que l'*i* d'*expirer* & d'*expire*, ainsi que l'*o* de *donner* & de *donne*, ainsi que l'*u* d'*imputer* & d'*impute*; seulement avant l'*e muet* ces sons prennent plus de valeur. La musique sur-tout, qui donne à tous les sons une quantité appréciable, fait sentir ce que je veux dire. Depuis Lambert & Lully jusqu'à nous, & dans le simple vaudeville, comme dans les chants les plus mélodieux, les plus savamment composés, il est presque sans exemple qu'on se soit écarté de cette règle de prosodie ; & toutes les fois que l'*e muet* final n'est pas éteint par l'élision, la syllabe qui le précède s'allonge, & devient susceptible de prolation & d'inflexion ; ce qui n'arriveroit jamais si elle étoit réellement brève : car en musique les valeurs relatives étant plus décidées, les fautes contre la prosodie y sont aussi plus remarquables que dans la modula-

tion naturelle de la parole ; & rien ne seroit plus intolérable pour l'oreille, que le retour continuel de ces voyelles brèves, que la musique prolongeroit. *Voyez* ACCENT.

N.

NARRATION. La *Narration* est l'exposé des faits, comme la description est l'exposé des choses ; & celle-ci est comprise dans celle-là, toutes les fois que la description des choses contribue à rendre les faits plus vraisemblables, plus intéressans, plus sensibles.

Il n'est point de genre de Poésie où la *Narration* ne puisse avoir lieu : mais dans le dramatique, elle est accidentelle & passagère ; au lieu que dans l'épique, elle domine & remplit le fonds.

Toutes les règles de la *Narration* sont relatives aux convenances & à l'intention du poète.

Quel que ſoit le ſujet, le devoir de celui qui raconte, pour remplir l'attente de celui qui l'écoute, eſt d'inſtruire & de perſuader : ainſi, les premières règles de la *Narration* ſont la clarté & la vraiſemblance.

La clarté conſiſte à expoſer les faits, d'un ſtyle qui ne laiſſe aucun nuage dans les idées, aucun embarras dans l'eſprit. Il y a dans les faits des circonſtances qui ſe ſuppoſent & qu'il ſeroit ſuperflu d'expliquer. Il peut arriver auſſi que celui qui raconte ne ſoit pas inſtruit de tout, ou qu'il ne veuille pas tout dire ; mais ce qu'il ignore ou veut diſſimuler, ne le diſpenſe pas d'être clair dans ce qu'il expoſe. L'obſcurité même qu'il laiſſe, ne doit être que pour les perſonnages qui ſont en ſcène. Les circonſtances des faits, leurs cauſes, leurs moyens, le ſpectateur, ou le lecteur veut tout ſavoir ; & ſi l'acteur eſt diſpenſé de tout éclaircir, le poète ne l'eſt pas. Il eſt vrai qu'il a droit de jeter un voile ſur l'avenir ; mais s'il eſt habile, il prend ſoin que ce voile ſoit tranſpa-

rent, & qu'il laiſſe entrevoir ce qui doit arriver, dans un lointain confus & vague, comme on découvre les objets éloignés à la foible lumière des étoiles :

Sublustrique aliquid dant cernere noctis in umbrâ.

Vida.

C'eſt un nouvel attraït pour le lecteur, un nouveau charme qui ſe mêle à l'intérêt qui l'attache & l'attire ;

Haut aliter, longinqua petit qui forte viator
Mœnia, ſi poſitas altis in collibus arces,
Nunc etiam dubias oculis, videt; incipit ultro
Lætior ire viam, placidumque urgere laborem.

Idem.

A l'égard du préſent & du paſſé, tout doit être aux yeux du lecteur ſans nuage & ſans équivoque.

Les éclairciſſemens ſont faciles dans l'Epopée, où le poète cède & reprend la parole quand bon lui ſemble. Dans le dramatique, il faut un peu plus d'art pour mettre l'auditeur dans la confidence ; mais ce qu'un acteur ne ſait pas ou ne doit pas dire, quelque autre peut le ſavoir & le révéler : ce qu'ils n'oſent confier à perſonne, ils ſe le diſent à eux-

mêmes ; & comme dans les momens passionnés il eſt permis de penſer tout haut, le ſpectateur entend la penſée. C'eſt donc une négligence inexcuſable, que de laiſſer, dans l'expoſition des faits, une obſcurité qui nous inquiète & qui nuiſe à l'illuſion.

Si les faits ſont trop compliqués, la méthode la plus ſage, en travaillant, c'eſt de les réduire d'abord à leur plus grande ſimplicité ; & à meſure qu'on aperçoit dans leur expoſé quelque embarras à prévenir, quelque nuage à diſſiper, on y répand quelques traits de lumière. Le comble de l'art eſt de faire en ſorte que ce qui éclaircit la *Narration* ſoit auſſi ce qui la décore : c'étoit le talent de Racine.

Le poète eſt en droit de ſuſpendre la curioſité ; mais il faut qu'il la ſatisfaſſe : cette ſuſpenſion n'eſt même permiſe qu'autant qu'elle eſt motivée ; & il n'y a qu'un poème folâtre comme celui de l'Arioſte, où l'on ſoit reçu à ſe jouer de l'impatience de ſes lecteurs.

L'art de ménager l'attention sans l'épuiser, consiste à rendre intéressant & comme inévitable l'obstacle qui s'oppose à l'éclaircissement, & de paroître soi-même partager l'impatience que l'on cause. On emploie quelquefois un incident nouveau, pour suspendre & différer l'éclaircissement ; mais qu'on prenne garde à ne pas laisser voir qu'il est amené tout exprès, & sur-tout à ne pas employer plus d'une fois le même artifice. Le spectateur veut bien qu'on le trompe, mais il ne veut pas s'en apercevoir. La ruse est permise en Poésie, comme l'étoit le larcin à Lacédémone ; mais on punit les maladroits.

Il n'y a que les faits surnaturels dont le poète soit dispensé de rendre raison en les racontant. Œdipe est destiné dès sa naissance à tuer son père & à épouser sa mère ; Calcas demande qu'on immole Iphigénie sur l'autel de Diane : qu'a fait Œdipe, qu'a fait Iphigénie, pour mériter un pareil sort ? Telle est la loi de la destinée, telle est la volonté du

Ciel : le poète n'a pas autre chose à répondre. Il faut avouer que ces traditions populaires, si choquantes pour la raison, étoient commodes pour la Poésie.

Les poètes anciens n'ont pas toujours dédaigné de motiver la volonté des dieux; & le merveilleux est bien plus satisfaisant lorsqu'il est fondé, comme dans l'Enéide le ressentiment de Junon contre les troyens, & la colère d'Apollon contre les grecs dans l'Iliade. Mais pour motiver la conduite des dieux, il faut une raison plausible : il vaut mieux n'en donner aucune, que d'en alléguer de mauvaises. Dans l'Enéide, par exemple, les vaisseaux d'Enée, au moment qu'on va les brûler, sont changés en nymphes; pourquoi ? parce qu'ils sont faits des bois du mont Ida, consacré à Cybèle. Mais, comme un Critique l'observe, plusieurs de ces vaisseaux n'en ont pas moins péri sur les mers ; & ce qui ne les a pas garantis des eaux, ne devoit pas les garantir des flammes.

Ce que je viens de dire de la clarté, contribue aussi à la vraisemblance. Un fait n'est incroyable que parce qu'on y voit de l'incompatibilité dans les circonstances, ou de l'impossibilité dans l'exécution. Or, en l'expliquant, tout se concilie, tout s'arrange, tout se rapproche de la vérité. *Etiam incredibile solertia efficit sæpe credibile esse.* (Scaliger.) « Mais la crédulité est une mère que sa propre fécondité étouffe tôt ou tard ». (Bayle.) D'un tissu de faits possibles le récit peut être incroyable, si chacun d'eux est si rare, si singulier, qu'il n'y ait pas d'exemple dans la nature d'un tel concours d'événemens. Il peut arriver une fois que la statue d'un homme tombe sur son meurtrier & l'écrase, comme fit celle de Myris ; il peut arriver qu'un anneau jeté dans la mer se retrouve dans le ventre d'un poisson, comme celui de Policrate ; mais un pareil accident doit être entouré de faits simples & familiers qui lui communiquent l'air de la vérité. C'est une idée lumineuse d'Aristote, que

la croyance que l'on donne à un fait, se réfléchit sur l'autre, quand ils sont liés avec art. « Par une espèce de paralogisme qui nous est naturel, nous concluons, dit-il, de ce qu'une chose est véritable, que celle qui la suit doit l'être». Cette remarque importante prouve combien, dans le récit du merveilleux, il est essentiel d'entremêler des circonstances communes.

Ceux qui demanderoient qu'un Poème fût une suite d'événemens inouïs, n'ont pas les premières notions de l'art : ce qu'ils désirent dans un Poème, est le vice des anciens romans. Pour me persuader que les héros qu'on me présente ont fait réellement des prodiges dont je n'ai jamais vu d'exemples, il faut qu'ils fassent des choses qui tous les jours se passent sous mes yeux. Il est vrai que parmi les détails de la vie commune, l'on doit choisir avec goût ceux qui ont le plus de noblesse dans leur naïveté, ceux dont la peinture a le plus de charmes ; & en cela les mœurs anciennes étoient plus

favorables à la Poésie que les nôtres. Les devoirs de l'hospitalité, les cérémonies religieuses donnoient un air vénérable à des usages domestiques qui n'ont plus rien de touchant parmi nous. Que les grecs mangent avant le combat; leurs sacrifices, leurs libations, leurs vœux, l'usage de chanter à table les louanges des dieux ou des héros, rendent ce repas auguste. Que Henri IV ait pris & fait prendre à ses soldats quelque nourriture avant la bataille d'Ivry, c'est un tableau peu favorable à peindre. Il y a donc de l'avantage à prendre ses sujets dans les temps éloignés, ou, ce qui revient au même, dans les pays lointains. Mais dans nos mœurs on peut trouver encore des choses naïves & familières, qui ne laissent pas d'avoir de la noblesse & de la beauté. Eh pourquoi ne peindroit-on pas aujourd'hui les adieux d'un guerrier qui se sépare de sa femme & de son fils, avec cette ingénuité naturelle qui rend si touchans les adieux d'Hector? Homère trouveroit parmi nous la nature encore bien fé-

conde, & sauroit bien nous y ramener. Le poète est si fort à son aise lorsqu'il fait des hommes de ses héros ! Pourquoi donc ne pas s'attacher à cette nature simple & charmante, lorsqu'une fois on l'a saisie ? Pourquoi du moins ne pas se relâcher plus souvent de cette dignité factice où l'on tient ses personnages en attitude & comme à la gêne ? Le dirai-je ? Le défaut dominant de notre Poésie héroïque, c'est la roideur. Je la voudrois souple comme la taille des Grâces. Je ne demande pas que le *plaisant* s'y joigne au sublime ; mais je suis persuadé qu'on ne sauroit trop y mêler le familier noble, & que c'est sur-tout de ces relâches que dépend l'air de vérité.

La troisième qualité de la *Narration*, c'est l'apropos. Toutes les fois que des personnages qui sont en scène, l'un raconte & les autres écoutent, ceux-ci doivent être disposés à l'attention & au silence, & celui-là doit avoir eu quelques raisons de prendre, pour le récit dans lequel il s'engage, ce lieu, ce moment,

ces personnes mêmes. S'il étoit vrai que Cinna rendît compte à Emilie, dans l'appartement d'Auguste, de ce qui vient de se passer dans l'assemblée des conjurés ; la personne & le temps seroient convenables, mais le lieu ne le seroit pas. Théramène raconte à Thésée tout le détail de la mort d'Hippolyte : la personne & le lieu sont bien choisis ; mais ce n'est point dans le premier accès de sa douleur, qu'un père, qui se reproche la mort de son fils, peut entendre la description du prodige qui l'a causée. Les récits dans lesquels s'engagent les héros d'Homère sur le champ de bataille, sont déplacés à tous égards.

Une règle sûre pour éprouver si le récit vient à propos, c'est de se consulter soi-même, de se demander : « Si j'étois à la place de celui qui l'écoute, l'écouterois-je ? Le ferois-je à la place de celui qui le fait ? Est-ce là même & dans ce même instant, que ma situation, mon caractère, mes sentimens ou mes desseins me détermineroient à le faire » ?

Cela tient à une qualité de la *Narration* plus essentielle que l'apropos : c'est de l'intérêt que je parle.

La *Narration* purement épique, c'est-à-dire, du poète à nous, n'a besoin d'être intéressante que pour nous-mêmes. Qu'elle réunisse à notre égard l'agrément & l'utilité, l'objet du poète est rempli : elle peut même se passer d'instruire, pourvu qu'elle attache. *Egli è desiderato per se stesso* (dit le Tasse, en parlant du plaisir) *e l'altre cose per lui sono desiderate.* Or le plaisir qu'elle peut causer est celui de l'esprit, de l'imagination, ou du sentiment.

Plaisir de l'esprit, lorsqu'elle est une source de réflexions ou de lumières : c'est l'intérêt que nous éprouvons à la lecture de Tacite. Il suffit à l'Histoire : il ne suffit pas à la Poésie ; mais il en fait le plus solide prix, & c'est par-là qu'elle plaît aux sages.

Plaisir de l'imagination, lorsqu'on présente aux yeux de l'ame le tableau de la nature : c'est là ce qui distingue la *Narration*

Narration du poète de celle de l'hiſtorien. Le ſoin de la varier & de l'enrichir fait qu'on y mêle ſouvent des deſcriptions épiſodiques ; mais l'art de les enlacer dans le tiſſu de la *Narration*, de les placer dans les repos, de leur donner une juſte étendue, de les faire déſirer, ou comme délaſſemens, ou comme détails curieux ; cet art, dis-je, n'eſt pas facile.

Omnia ſponte ſuâ veniant, lateatque vagandi
Dulcis amor. Vida.

Cet attrait même de la nouveauté, ce plaiſir de l'imagination, s'il étoit ſeul, ſeroit foible & bientôt inſipide : l'ame ne ſauroit s'attacher à ce qui ne l'éclaire ni ne l'émeut ; & du moins, ſi on la laiſſe froide, ne faut-il pas la laiſſer vide.

Plaiſir du ſentiment, lorſqu'une peinture fidèle & touchante exerce en nous cette faculté de l'ame par les vives impreſſions de la douleur ou de la joie ; qu'elle nous émeut, nous attendrit, nous inquiète & nous étonne, nous épouvante, nous afflige & nous conſole tour à tour ;

enfin qu'elle nous fait goûter la satisfaction de nous trouver ſenſibles, le plus délicat de tous les plaiſirs.

De ces trois intérêts, le plus vif eſt évidemment celui-ci. Le ſentiment ſupplée à tout, & rien ne ſupplée au ſentiment: ſeul il ſe ſuffit à lui-même, & aucune autre beauté ne ſe ſoutient, s'il ne l'anime. Voyez ces récits qui ſe perpétuent d'âge en âge, ces traits dont on eſt ſi avide dès l'enfance, & qu'on aime à rappeler encore dans l'âge le plus avancé ; ils ſont tous pris dans le ſentiment. Mais c'eſt du concours de ces trois moyens de captiver les eſprits, que réſulte l'attrait invincible de la *Narration* & la plénitude de l'intérêt. C'eſt donc ſous ces trois points de vue que le poète, avant de s'engager dans ce travail, doit en conſidérer la matière, pour en mieux preſſentir l'effet. Il jugera, par la nature du fond, de ſa ſtérilité ou de ſon abondance ; & gliſſant ſur les endroits qui ne peuvent rien produire, il réſervera les forces du génie, pour ſemer en un champ fécond. *Hæc*

tu tum narrabis *parcè*, *tum diſpones aptè.* Scal.

Je n'ai conſidéré juſqu'ici l'intérêt que du poète au lecteur, & tel qu'il eſt même dans l'Epopée ; mais dans le Poème dramatique il eſt relatif encore aux perſonnages qui ſont en ſcène, & c'eſt par eux qu'il doit commencer. Qu'importe, direz-vous, qu'un autre que moi s'intéreſſe au récit que j'entends ? Il importe beaucoup, & on va le voir. Je conviens que, ſi le ſpectateur eſt intéreſſé, l'objet du poète eſt rempli ; mais l'intérêt dépend de l'illuſion, & celle-ci de la vraiſemblance : or il n'eſt pas vraiſemblable que deux acteurs ſur la ſcène s'occupent, l'un à dire, l'autre à écouter ce qui n'intéreſſe ni l'un ni l'autre. De plus, l'intérêt du ſpectateur n'eſt que celui des perſonnages ; & ſelon que ce qu'il entend les affecte plus ou moins, l'impreſſion réfléchie qu'il en reçoit eſt plus profonde ou plus légère.

Les faits contenus dans l'expoſition de Rodogune ne manquent ni d'importance ni de pathétique ; mais des deux perſon-

nages qui sont en scène, l'un raconte froidement, l'autre écoute plus froidement encore, & le spectateur s'en ressent.

L'intérêt personnel de celui qui raconte, est un besoin de conseil, de secours, de consolation, de soulagement: l'intérêt qui lui vient du dehors, est un mouvement d'affection ou de haîne pour celui dont la fortune ou la vie est en péril ou comme en suspens. L'intérêt personnel de celui qui écoute, est tranquille ou passionné, de curiosité ou d'inquiétude; & l'une & l'autre est d'autant plus vive, que l'événement le touche de plus près: l'intérêt, s'il lui est étranger, vient d'un sentiment de bienveillance ou d'inimitié, de compassion ou d'humanité simple.

Plus la *Narration* est intéressante pour les acteurs, moins elle a besoin de l'être directement pour les spectateurs: je m'explique. Un fait simple, familier, commun, qui vient de se passer sous nos yeux, n'est rien moins qu'intéressant pour nous à entendre raconter; mais si ce

récit va porter la joie dans l'ame d'un malheureux qui nous a fait verser des larmes ; s'il le tire de l'abîme où nous avons frémi de le voir tomber ; s'il jette la désolation, le désespoir dans l'ame d'une mère, d'un ami, d'un amant ; si, par une révolution subite, il change la face des choses, & fait passer le personnage que nous aimons d'une extrémité de fortune à l'autre ; il devient très-intéressant, quoiqu'il n'ait rien de merveilleux, rien de curieux en lui-même. Si au contraire la *Narration* n'a pas cette influence rapide & puissante sur le sort des personnages, si elle ne doit exciter aucune de ces secousses dont l'ébranlement se communique à l'ame des spectateurs ; au défaut de cette réaction, elle doit avoir une action directe & relative de l'objet à nous-mêmes. C'est là qu'il faut nous rendre les objets présens par la vivacité des peintures. Enée & Didon, Henri IV & Elisabeth ne sont pas assez émus pour nous émouvoir & nous attendrir ; mais le tableau de l'incendie de Troye & celui

du maſſacre de la S. Barthelemi, nous frappent, nous ébranlent directement & ſans contre-coup : c'eſt ainſi qu'agit l'Epopée, lorſqu'elle n'eſt pas dramatique; & alors, pour ſuppléer à l'action, elle exige les couleurs les plus vives & les plus vraies, les couleurs même de la Nature, mais choiſies, diſtribuées, placées de la main de l'Art.

Plus l'expoſé d'un événement tragique eſt nu, ſimple, & naïf; mieux il fait l'impreſſion de la choſe : toute circonſtance qui n'ajoute pas à l'intérêt, l'affoiblit; *Obſtat quidquid non adjuvat.* Cicér.

Au lieu que, dans les récits tranquilles &, qui n'intéreſſent que l'imagination, le fond n'eſt rien, la forme eſt tout; le travail fait le prix de la matière. Alors la Poéſie ſe répand en deſcriptions, en comparaiſons; toutes reſſources qu'elle dédaigne lorſqu'elle eſt vraiment pathétique : car ces vains ornemens bleſſeroient la décence, autre règle que le poète doit s'impoſer en racontant.

Quid deceat, quid non, eſt un point

de vue sur lequel il doit avoir sans cesse les yeux attachés. Ce n'est point là ce qu'on vous demande, dit Horace à l'artiste qui prodigue des ornemens étrangers ou superflus. Je lui dis plus : ce n'est point là ce que vous demandez à vous-même. Que faites-vous ? c'est le cœur, & non pas les sens que vous devez frapper. Vous voulez nous peindre la nature dans sa touchante simplicité, & vous la chargez d'un voile dont la richesse fait l'épaisseur. Est-ce avec des vers pompeux & de brillantes images que vous prétendez m'arracher des larmes ? est-ce avec cet éclat de paroles qu'une amante, sur le tombeau de son amant, une mère, sur le corps froid & livide d'un fils unique & bien aimé, vous pénètre & vous déchire l'ame ? Consultez-vous, écoutez la nature, & jetez au feu ces descriptions fleuries qui la glacent au fond de nos cœurs.

Les décences de la *Narration*, du poète à nous, se bornent à n'y rien mêler d'obscène, de bas, de choquant. Contre

cette règle pèche, dans le Paradis perdu, l'allégorie du Péché & de la Mort. Le nuage qui dans l'Iliade couvre Jupiter & Junon sur le mont Ida, est pour les poètes une leçon & un modèle de bienséance.

Les décences d'un acteur à l'autre sont dans le rapport de leur rang, de leur situation respective. Un malheureux qui, pour émouvoir la pitié, fait le récit de ses aventures, est réservé, timide & modeste, ménager du temps qu'on lui donne, & attentif à n'en pas abuser :

Telephus & Peleus, dum pauper & exul uterque.
Hor.

Mérope demande à Egiste quel est l'état, le rang, la fortune de ses parens ; vous savez quelle est sa réponse :

Si la vertu suffit pour faire la noblesse ;
Ceux dont je tiens le jour, Policlète, Sirris,
Ne sont pas des mortels dignes de vos mépris.
Le sort les avilit, mais leur sage constance
Fait respecter en eux l'honorable indigence.
Sous ses rustiques toits, mon père vertueux
Fait le bien, suit les loix, & ne craint que les dieux.

Ainsi, le style, le ton, le caractère de la *Narration*, & tout ce qu'on appelle convenance, est dans le rapport de celui qui raconte, avec celui qui l'écoute. Si Virgile a une tempête à décrire, il est naturel qu'il employe toutes les couleurs de la Poésie à la rendre présente à l'esprit du lecteur.

Incubuère mari, totumque à sedibus imis
Unà Eurusque Notusque ruunt, creberque procellis
Africus ; & vastos volvunt ad littora fluctus.
Insequitur clamorque virûm stridorque rudentûm :
Eripiunt subito nubes cœlumque diemque
Teucrorum ex oculis : ponto nox incubat atra.
Intonuere poli & crebris micat ignibus æther.

Mais qu'Idoménée, dans la plus cruelle situation où puisse être réduit un père, fasse à l'un de ses sujets la confidence de son malheur ; il ne s'amusera point à décrire la tempête qu'il a essuyée : son objet n'est pas d'effrayer celui qui l'entend, mais de lui confier sa peine. « Nous allions périr, lui dira-t-il : j'invoquai les dieux ; & pour les appaiser, je jurai d'immoler, en arrivant dans mes Etats,

le premier homme qui s'offriroit à moi. Piété cruelle & funeſte ! j'arrive, & le premier objet qui ſe préſente à moi, c'eſt mon fils ». Voilà le langage de la douleur.

Il en eſt d'un perſonnage tranquille à peu près comme du poète : le ſujet de la *Narration* ne doit pas l'affecter aſſez pour lui faire négliger les détails : par exemple, il eſt naturel qu'Enée, racontant à Didon la mort de Laocoon & de ſes enfans, décrive la figure des ſerpens, qui, fendant la mer, vinrent les étouffer.

Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubæque
Sanguineæ exuperant undas ; pars cætera pontum
Ponè legit, ſinùatque immenſa volumine terga.

Didon eſt diſpoſée à l'entendre. Au lieu que, dans le récit de la mort d'Hippolyte, ni la ſituation de Théramène, ni celle de Théſée, ne comporte ces riches détails.

Cependant, ſur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide.
L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monſtre furieux.

Son front large eſt armé de cornes menaçantes;
Tout ſon corps eſt couvert d'écailles jauniſſantes:
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe ſe recourbe en replis tortueux.

Ces vers ſont très-beaux, mais ils ſont déplacés. Si le ſentiment dont Théramène eſt ſaiſi étoit la frayeur, il ſeroit naturel qu'il en eût l'objet préſent & qu'il le décrivît comme il l'auroit vu; mais peu importe à ſa douleur & à celle de Théſée, que le front du dragon fût armé de cornes & que ſon corps fût couvert d'écailles. Si Racine eût dans ce moment interrogé la nature, lui qui la connoiſſoit ſi bien, j'oſe croire qu'après ces deux vers,

L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monſtre furieux:

il eût paſſé rapidement à ceux-ci:

Tout fuit, & ſans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voiſin chacun cherche un aſile.
Hippolyte, lui ſeul, *&c.*

Il eſt dans la nature que la même choſe, racontée par différens perſonna-

ges, se présente sous des traits différens; soit qu'ils ne l'aient pas vue de même; soit qu'ils ne se rappellent, de ce qu'ils ont vu, que ce qui les a vivement frappés; soit que le sentiment qui les domine, ou le dessein qui les occupe, leur fasse négliger & passer sous silence tout ce qui ne l'intéresse pas. Pour savoir les détails sur lesquels il faut se reposer, ou bien glisser légèrement, il n'y a qu'à examiner la situation ou l'intention de celui qui raconte : sa situation, lorsqu'il se livre aux mouvemens de son ame & qu'il ne raconte que pour se soulager; son intention, lorsqu'il se propose d'émouvoir l'ame de celui qui l'écoute & d'en disposer à son gré. Là, tout ce qui l'affecte lui-même; ici, tout ce qui peut exciter dans l'autre les sentimens qu'il veut lui inspirer, sera placé dans sa *Narration*; tout le reste y sera superflu: la règle est simple, elle est infaillible.

Que l'intention de celui qui raconte soit d'instruire, ou seulement d'émouvoir; qu'il révèle des choses cachées,

ou qu'il rappelle des choses connues ; les détails ne sont pas les mêmes. Le complot d'Egiste & de Clytemnestre, l'arrivée d'Agamemnon, les embûches qu'on lui a dressées, comment il a été surpris & assassiné dans son palais, Oreste a dû voir tout cela dans le récit que lui a fait Palamède, quand il a voulu l'en instruire ; mais s'il ne s'agit plus que de lui rappeler ce crime connu, pour l'exciter à la vengeance, c'est à grands traits qu'il le lui peindra.

Oreste, c'est ici que le barbare Egiste,
Ce monstre détesté, souillé de tant d'horreurs,
Immola votre père à ses noires fureurs :
Là, plus cruelle encor, pleine des Euménides,
Son épouse sur lui porta ses mains perfides.
C'est ici que, sans force & baigné dans son sang,
Il fut long-temps traîné le couteau dans le flanc.

Il en est de même d'un personnage qui, plein de l'objet qui l'intéresse directement, se le rappelle ou le rappelle à d'autres : il l'effleure, & n'en prend que les traits relatifs à sa situation. Ainsi, dans l'apothéose de Vespasien, Bérénice n'a

vu, ne fait voir à Phénice que le triomphe de Titus.

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la ſplendeur?
Tes yeux ne ſont-ils pas tout pleins de ſa grandeur?
Ces flambeaux, ce bucher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faiſceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces conſuls, ce ſénat,
Qui tous de mon amant empruntoient leur éclat;
Cette pourpre, cet or que rehauſſoient ſa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de ſa victoire;
Tous ces yeux, qu'on voyoit venir de toutes parts
Confondre ſur lui ſeul leurs avides regards;
Ce port majeſtueux, cette douce préſence, *&c.*

Tel eſt auſſi, dans Andromaque, le ſouvenir de la priſe de Troye.

Songe, ſonge, Céphiſe, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelans,
Entrant à la lueur de nos palais brûlans,
Sur tous mes frères morts ſe faiſant un paſſage,
Et de ſang tout couvert, échauffant le carnage:
Songe aux cris des vainqueurs, ſonge aux cris des mourans,
Dans la flamme étouffés, ſous le fer expirans.
Peins-toi, dans ces horreurs, Andromaque éperdue.

Dans ce tableau, les yeux d'Andromaque ne ſe détachent point de Pyrrhus:

elle ne diſtingue que lui; tout le reſte eſt confus & vague. C'eſt ainſi que tout doit être relatif & ſubordonné à l'intérêt qui domine dans le moment de la *Narration*.

Comme elle n'eſt jamais plus tranquille, plus déſintéreſſée, que dans la bouche du poète ; elle n'eſt jamais plus libre de ſe parer des fleurs de la Poéſie : auſſi, dans ce calme des eſprits, a-t-elle beſoin de plus d'ornemens que lorſqu'elle eſt paſſionnée. Or ſes ornemens les plus familiers ſont les deſcriptions & les comparaiſons. *Voyez ces mots à leurs articles.*

NARRATION ORATOIRE. Cicéron la définit l'expoſition des faits, ou propres à la cauſe, ou étrangers, mais relatifs & adhérens à la cauſe même.

Trois qualités lui ſont eſſentielles : la brièveté, la clarté, & la vraiſemblance.

La *Narration* ſera courte & préciſe, ſi elle ne remonte pas plus haut, & ne s'étend pas plus loin que la cauſe ne l'exige, & ſi, lorſqu'on n'aura beſoin

que d'expoſer les faits en maſſe, elle en néglige les détails (car ſouvent c'eſt aſſez de dire qu'une choſe s'eſt faite, ſans expoſer comment elle s'eſt faite); ſi elle ne ſe permet aucun écart; ſi elle fait entendre ce qu'elle ne dit pas; ſi elle omet non ſeulement ce qui nuiroit à la cauſe, mais ce qui n'y ſerviroit point; ſi elle ne dit qu'une fois ce qu'il y a d'eſſentiel à dire, & ſi elle ne dit rien de plus.

Bien des gens ſe trompent, dit Cicéron, à une apparence de brièveté, & ſont très-longs, en croyant être courts. Ils s'efforcent de dire beaucoup de choſes en peu de mots; c'eſt peu de choſes qu'il faut dire, & jamais plus qu'il n'eſt beſoin d'en dire. Par exemple, celui-là croit être bref, qui dit: « J'ai approché de ſa maiſon: j'ai appelé ſon eſclave; je lui ai demandé à voir ſon maître; il m'a répondu qu'il n'y étoit pas ». Tout cela eſt dit en peu de mots; mais les détails en ſont inutiles. « J'ai été le voir, je ne l'ai pas trouvé », diroit aſſez: le reſte eſt ſuperflu. Il faut donc éviter la

superfluité des choses, comme la surabondance des mots.

La *Narration* sera claire, ajoute l'orateur, si les faits y sont à leur place & dans leur ordre naturel ; s'il n'y a rien de louche & rien de contourné, point de digression, rien d'oublié que l'on désire, rien au-delà de ce qu'on veut savoir : car les mêmes conditions qu'exige la briéveté, la clarté les demande ; & si une chose n'est pas bien entendue, souvent c'est moins par l'obscurité que par la longueur de la *Narration*. Il ne faut pas non plus y négliger la clarté des mots en eux-mêmes, & la lucidité de l'expression en général ; mais c'est une règle commune à tous les genres de discours.

Quant à la vraisemblance, elle consiste à présenter les choses comme on les voit dans la nature ; à observer les convenances relatives au caractère, aux mœurs, à la qualité des personnes ; à faire accorder le récit avec les circonstances du lieu, de l'heure où l'action s'est passée, & de l'espace de temps qu'il a fallu pour

l'exécuter ; à s'appuyer de la rumeur publique & de l'opinion même des auditeurs.

Il faut de plus obſerver, dit-il, de ne jamais interpoſer la *Narration* dans un endroit où elle nuiſe ou ne ſerve pas à la cauſe ; de ne l'employer qu'à propos, & pour en tirer avantage.

La *Narration* nuit lorſqu'elle préſente quelque tort grave, qu'on a ſoi-même, & qu'à force d'excuſes & de raiſonnemens on eſt enſuite obligé d'adoucir. Si le cas arrive, il faut avoir l'adreſſe de diſperſer dans la plaidoirie les parties de l'action, & à chacune d'elles oppoſer ſur le champ une raiſon qui l'affoibliſſe, afin que le remède ſoit incontinent appliqué ſur la plaie, & que la défenſe tempère l'impreſſion d'un fait odieux.

La *Narration* ne ſert de rien, lorſque par l'adverſaire les faits viennent d'être expoſés tels que nous voulons qu'ils le ſoient, ou que l'auditeur en eſt déjà inſtruit, & que nous n'avons aucun intérêt de leur donner une autre face.

Enfin la *Narration* n'est pas telle que la cause la demande, quand l'orateur expose clairement & avec des couleurs brillantes ce qui ne lui est pas favorable, & qu'il néglige & laisse dans l'ombre ce qui lui est avantageux. Le talent contraire à ce défaut est de dissimuler, autant qu'il est possible, tout ce qui nous accuse; de le passer légèrement, si on ne peut le dissimuler; de n'appuyer & de ne s'étendre que sur les circonstances qui peuvent nous favoriser.

C'est avec ces principes simples que Cicéron a été, je ne dis pas le plus ingénieux, car c'est un don de la nature, mais le plus délié, le plus adroit des orateurs. Quant aux moyens & à la maniere d'animer la *Narration*, *voyez* PATHÉTIQUE.

NASALE. On appelle *voyelle nasale* celle dont le son retentit dans le nez: elle est formée par un son pur que la voix fait d'abord entendre, comme le son de l'*a*, de l'*e*, de l'*o*, &c, lequel,

intercepté par l'organe de la [illegible], va expirer dans les narines, & devient le son harmonique de la voix qui l'a précédé. Ce son fugitif, ce retentissement est exprimé dans l'écriture par les deux consonnes qui désignent les deux manieres d'intercepter le son de la voix pour le rendre *nasal* : c'est-à-dire que, si le son doit être intercepté par la même application de la langue au palais qu'exige l'articulation de l'*n*, l'*n* est le signe de la *Nasale*; & si le son est intercepté par l'union des deux lèvres, comme pour l'articulation de l'*m*, c'est par l'*m* qu'on le désigne. On voit des exemples de l'un & de l'autre dans les mots *carmen* & *musam* : on y voit aussi que le signe du son *nasal* est précédé par le signe de la voyelle pure qui le modifie; & ce signe distingue chacune des *Nasales*, *an*, *en*, *on*, *un*, &c. Dans notre langue, la *Nasale in*, qui sans doute nous a paru trop grêle, a cédé sa place à la *Nasale en*; & au lieu de *destin*, nous prononçons *desten*. Nous avons substitué de même,

& pour la même raiſon, en prononçant le latin, la *Naſale om* à la *Naſale um*: ainſi, pour *dominum*, nous diſons *dominom*.

Les *Naſales* françoiſes diffèrent des *Naſales* grecques & latines, que les italiens ont priſes, en ce que le ſon de celles-ci eſt coupé net par l'articulation de l'*n* ou de l'*m*, au lieu que nous laiſſons retentir le ſon des nôtres juſqu'à ce qu'il expire; & l'articulation qui le termine eſt preſque inſenſible à l'oreille. Ceux qui nous en font un reproche, ſuppoſent que le ſon *naſal* eſt un vilain ſon, & en effet ce ſon eſt déſagréable à l'oreille, lorſqu'il n'a pas un timbre pur: ſur quoi l'on peut faire une obſervation aſſez ſinguliere: c'eſt qu'un homme à qui l'on reproche de parler ou de chanter du nez, fait préciſément tout le contraire, je veux dire qu'il a dans le nez quelque difficulté habituelle ou accidentelle qui s'oppoſe au paſſage du ſon *naſal*, & qui le rend pénible & dur.

Le son *nasal*, de sa nature, ressemble au retentissement du métal ; & quand l'organe est bien disposé, ce timbre de la voix ne la rend que plus harmonieuse. Mais alors on confond ce retentissement pur de la voix avec la voix même : il ne fait qu'un son avec elle ; au lieu que, s'il est pénible, obscur, & en un mot déplaisant à l'oreille, on aperçoit ce vice, qui n'est pas dans la voix, mais dans l'organe auxiliaire ; & pour en designer la cause, on appelle cela *parler du nez*, *chanter du nez*. Mais autant le son de la *Nasale* est déplaisant lorsqu'il est altéré par quelque vice de l'organe, autant il est agréable lorsqu'il est pur ; & l'on verra, dans l'*article* HARMONIE, qu'il contribue sensiblement à rendre une langue sonore, & que la nôtre lui doit, en partie, l'avantage d'être moins monotone, plus mâle & plus majestueuse que celle des italiens.

A l'égard des consonnes *nasales m*, *n*, il me semble qu'on n'a pas assez distingué les deux sons qu'elles font en-

tendre : l'un, qui précède l'articulation, & qui retentit dans le nez ; l'autre, qui accompagne l'articulation, & qui est le son pur de la voyelle. Que la langue appliquée au palais, ou que les lèvres jointes ensemble interceptent le son, & qu'il s'échappe par le nez ; vous entendez le son *nasal*, le bruit confus ou de l'*n* ou de l'*m* ; & ce bruit diffère de celui qui précède l'articulation de l'*l*, en ce que celui-ci s'échappe par la bouche & ne passe point par le nez. Mais que la langue se détache du palais, ou que les lèvres se séparent, le même souffle qui passoit par le nez sort par la bouche, & devient le son pur de la voyelle articulée. Ainsi, le son *nasal* n'est pas le son produit par l'articulation, mais le son occasionné par la position de la langue ou des lèvres pour articuler l'*m* ou l'*n* ; & M. l'abbé de Dangeau s'est trompé lorsqu'il a dit que l'*m* n'étoit qu'un *b* qui passoit par le nez. Qu'on intercepte absolument le son du nez, & qu'on articule les deux syllabes *ma* & *ba*,

on entendra les deux consonnes très distinctes l'une de l'autre. La cause en est que l'application des deux lèvres n'est pas la même : pour le *b*, la lèvre inférieure prend son appui au-dessous de l'inférieure; & pour l'*m*, les deux lèvres, d'un mouvement égal, ne font que s'unir & se détacher. L'*m* & l'*n*, à la fin d'un mot, ne modifient point la voyelle précédente; mais après avoir intercepté le son *nasal*, elles donnent une articulation foible, qui est celle de l'*e* muet. (*Examen-e*, *deum-e.*)

NOBLESSE. Il y a trois mille ans qu'Homère a défini mieux que personne la *Noblesse* politique, son objet, ses titres, sa fin, lorsque dans l'*Iliade* (*lib.* XII) Sarpédon dit à Glaucus : « Ami, pourquoi sommes-nous révérés comme des dieux dans la Lycie? pourquoi possédons-nous les plus fertiles terres, & recevons-nous les premiers honneurs dans les festins? C'est pour braver les plus grands périls

périls pour occuper au champ de Mars les premières places ; c'est pour faire dire à nos soldats : de tels princes sont dignes de commander à la Lycie ».

C'est d'après cette idée d'élévation dans les sentimens, & d'après les habitudes qu'elle suppose, que s'est formée l'idée de *Noblesse* dans le langage. Des ames sans cesse nourries de gloire & de vertu doivent naturellement avoir une façon de s'exprimer analogue à l'élévation de leurs pensées. Les objets vils & populaires ne leur sont pas assez familiers, pour que les termes qui les représentent soient de la langue qu'ils ont apprise. Ou ces objets ne leur viennent pas dans l'esprit, ou si quelques circonstances leur en présente l'idée, & les oblige à l'exprimer, le mot propre qui les désigne est censé leur être inconnu, & c'est par un mot de leur langue habituelle qu'ils y suppléent. Voilà le caractère primitif du langage & du style *noble*. On sent bien qu'il a dû varier dans ses degrés & dans ses nuances, selon les temps, les

lieux, les mœurs, & les usage[illegible]'il a dû même recevoir & rejeter tour à tour les mêmes idées & leurs signes propres, selon que la même chose a été avilie ou *ennoblie* par l'opinion : mais c'est toujours le même rapport de convenance des mœurs avec le langage, qui a décidé de la *Noblesse* ou de la bassesse de l'expression.

Quelle est donc la marque infaillible pour savoir si, dans les anciens, un tour, une image, une comparaison, un mot, est *noble* ou ne l'est pas ?

Il n'y a guère d'autre regle de critique, à leur égard, que leur exemple & leur témoignage.

Il en est à peu près des étrangers comme des anciens : c'est aux anglois, dit-on, qu'il faut demander ce qui est trivial & bas, & ce qui est *noble* dans leur langue : l'opinion & les mœurs en décident ; & c'est sur-tout en fait de langage qu'on peut dire,

Quand tout le monde a tort, tout le monde a raison.

Il n'est pas moins vrai qu'il y a dans la nature une infinité d'objets d'un caractère si marqué, ou de grandeur ou de bassesse, que l'expression propre en est essentiellement *noble* ou basse chez toutes les nations cultivées, & qui ne peuvent être avilis ou relevés que par une sorte d'alliance que l'expression métaphorique fait contracter à l'idée, ou par l'espèce de diversion que le mot vague ou détourné fait à l'imagination.

A notre égard & dans notre langue, le seul moyen de se former une idée juste du langage *noble*, c'est, quant au familier, de fréquenter le monde cultivé & poli, & quant au style plus élevé, de se nourrir de la lecture des écrivains qui ont excellé dans l'Eloquence & dans la haute Poésie.

Du temps de Montaigne & d'Amyot, les françois n'avoient pas encore l'idée du style *noble*. Comparez ces vers de Racine,

Mais quelque noble orgueil qu'inspire un sang si beau,
Le crime d'une mère est un pesant fardeau.

avec ceux-ci d'Amyot:

Qui sent son père ou sa mère coupable
De quelque tort ou faute reprochable,
Cela de cœur bas & lâche le rend,
Combien qu'il l'eût de sa nature grand.

& ces vers d'un vieux poète appelé *la Grange*,

Ceux vraiment sont heureux
Qui n'ont pas le moyen d'être fort malheureux,
Et dont la qualité, pour être humble & commune,
Ne peut pas illustrer la rigueur de fortune.

avec ceux que Racine a mis dans la bouche d'Agamemnon,

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché!

Ce n'a été que depuis Malherbe, Balzac, & Corneille, que la différence du style noble & du familier populaire s'est fait sentir; mais de leur temps même le style *noble* étoit trop guindé & ne se rapprochoit pas assez du familier décent, qui lui donne du naturel. Corneille sentoit bien la nécessité d'être simple

dans les choses simples; mais alors il descendoit trop bas, comme il s'élevoit quelquefois trop haut quand il vouloit être sublime. Racine a mieux connu les limites du style héroïque & du familier *noble*; & par la facilité des passages qu'il a su se ménager de l'un à l'autre, par le mélange harmonieux qu'il a fait de ces deux nuances, il a fixé pour jamais l'idée de l'élégance & de la *Noblesse* du style. *Voyez* FAMILIER.

C'est le plus grand service que le goût ait jamais pu rendre au génie : car tant qu'une langue est vivante, & que l'idée de décence & de *Noblesse* dans l'expression est variable d'un siècle à l'autre, il n'y a plus de beauté durable; tout périt successivement. Voyez, dans l'espace d'un demi-siecle, combien le style de la Tragédie avoit changé; & comparez, aux vers de l'*Andromaque* de Racine, ces vers de l'*Andromaque* de Jean Heudon en 1598.

O trois & quatre fois plus que très-fortunée
Celle qui au pays sa misère a bornée,

Sur la tombe ennemie ayant souffert la mort,
Et qui n'a comme nous été lottie au sort,
Pour entrer peu après, captive, dans la couche
D'un superbe vainqueur & seigneur trop farouche,
Et lequel pour un autre, étant saoulé de nous,
Serve, nous a baillée à un esclave époux !

Que manque-t-il à cela pour être touchant ? une expression élégante & *noble*. C'est encore pis, si l'on compare à l'*Hermione* de Racine la *Didiame* de Heudon. Celle-ci, en apprenant la mort de Pyrrhus, s'écrie,

Ah ! je sens que c'est fait, je suis morte, autant vaut,
Hélas ! je n'en puis plus ; le pauvre cœur me faut.

Dans ce temps-là, voici comment on annonçoit à une reine la mort tragique de son fils :

Votre fils s'est jeté du haut d'une fenêtre,
La tête contre bas. Envoyez-le querir.
Hélas ! Madame, il est en danger de mourir.

Aujourd'hui l'on riroit aux éclats, si sur la scène on entendoit pareille chose ; & ce qui seroit si ridicule pour nous, étoit touchant pour nos aïeux : tant il

est vrai que, dans une langue vivante, rien n'est assuré de plaire & de réussir d'un siècle à l'autre, qu'autant que les idées de bienséance & de *Noblesse* ont été fixées par des écrits dignes d'en être les modèles. Aujourd'hui même, pour être naturel avec *Noblesse*, il faut un goût délicat & sûr.

Il aura donc pour moi combattu par pitié?

dit Aménaïde en parlant de Tancrède; cela est *noble.*

Il ne s'est donc pour moi battu que par pitié?

eût été du style comique.

NOMBRE. En Poésie & en Eloquence, on appelle ainsi le mouvement qui résulte d'une succession de syllabes réunies dans un petit espace de temps distinct & limité. *Quidquid est quod sub aurium mensuram aliquam cadit*, Numerus *vocatur.* (Orat.) Ce petit espace est divisé à l'oreille en parties aliquotes ou unités de temps; & selon que chaque syllable

occupe une ou deux de ces parties de leur temps commun, elle est brève ou longue. L'espace de temps qu'elles occupent ensemble est ce qu'on appelle *mesure*; l'articulation de la mesure est ce qu'on appelle *cadence*; l'égalité ou l'inégalité des syllabes réunies, &, si elles sont inégales, leurs diverses combinaisons, font la diversité des *Nombres*. *Distinctio, & æqualium & sæpe variorum intervallorum percussio*, Numerum *efficit*. (De Orat.) Un espace de temps divisé en quatre parties aliquotes, peut être occupé par deux, par trois, ou par quatre syllabes, c'est à dire, par deux longues, par une longue & deux brèves combinées de trois façons, & par quatre brèves de suite. Ainsi, dans la même mesure, il y a cinq *Nombres* à former.

Dans les vers le *Nombre* & le pied sont synonymes. Mais le pied métrique n'avoit guère que quatre temps, & le *Nombre* oratoire en avoit davantage. Le *pæon*, par exemple, étoit composé d'une longue & de trois brèves, & *vice versâ*;

& le *crétique* d'une brève entre deux longues. Ainsi, la mesure de l'un & de l'autre étoit de cinq temps. Mais les *Nombres* oratoires décomposés se réduisoient aux pieds métriques, qu'on divisoit en trois espèces : savoir, celle où le pied étoit formé de deux parties égales, comme le spondée & le dactyle ; celle où l'une des deux parties n'étoit que la moitié de l'autre, comme l'iambe & le chorée ; & celle où d'un côté il y avoit d'excédant une moitié de la moitié du tout, comme dans le pœon. *Nullus est* Numerus *extrà poëticos pedes . . . . pes qui adhibetur ad* Numeros *partitur in tria . . . . æqualis, dactylus; duplex, ìambus; sesqui, Pæon.* (Orat.)

Les pieds ou *Nombres* du vers étoient prescrits. Comment se fait-il donc que de deux vers latins de la même mesure, les uns soient si *nombreux*, & que les autres le soient si peu ? Par exemple, dans ces vers d'Horace :

Quî fit, Mæcenas, ut nemo, quam sibi sortem
Seu ratio dederit, seu fors objecerit, illâ

Contentus vivat, laudet diversa sequentes?

pourquoi le *Nombre* n'eſt-il pas auſſi ſenſible à l'oreille qu'il l'eſt dans ces vers de Virgile?

At trepida, & cœptis immanibus effera Dido,
Sanguineam volvens aciem, maculiſque trementes
Interfuſa genas, & pallida morte futurâ.

Eſt-ce la différente contexture des *Nombres* & leur mélange qui en eſt la cauſe? Cela ſans doute y contribue; mais de deux vers ſpondaïques d'un bout à l'autre, l'un a du *Nombre* & l'autre n'en a pas. Que l'oreille compare ce vers de Virgile,

Belli ferratos rupit Saturnia poſtes,

avec ce vers d'Horace,

Qui fit, Mœcenas, ut nemo, quam ſibi ſortem....

la force du rhythme dans l'un, & ſa nullité dans l'autre, ne ſont-elles pas très-ſenſibles?

Prenons de même deux vers dactyliques; celui-ci d'Horace,

Militia eſt potior: quid enim? concurritur, horæ.

& ceux-ci de Virgile,

Inde ubi clara dedit sonitum tuba, finibus omnes,
Haut mora, prosiluere suis. Ferit æthera clamor:

ne sent-on pas la même différence?

Enfin prenons deux vers du même poète, & du même rhythme, l'un à côté de l'autre;

Ille gravem duro terram qui vertit aratro....
Perfidus hic caupo, miles, nautæque per omnes.

le premier n'est-il pas bien plus *nombreux* que le second? Deux vers, avec les mêmes pieds, peuvent donc n'avoir pas le même *Nombre*; & voici pourquoi.

1°. C'est qu'il y a dans les langues une prosodie naturelle, & une prosodie de convention; & que l'une est beaucoup plus sensible à l'oreille que l'autre. La prosodie naturelle est donnée par la qualité des sons, par le mécanisme de la parole, quelquefois par l'analogie du mot avec l'idée, le sentiment, & sur-tout l'image. La prosodie artificielle & de fantaisie n'est analogue ni au physique

ni au moral de l'expreſſion : ce n'eſt point la nature, c'eſt le pur caprice de l'uſage qui l'a preſcrite. Mon oreille & mon ame ſont également indéciſes ſur le mouvement de ces mots, *contra mercator* : elles ne le ſont pas de même ſur le mouvement de ceux-ci, *Navim jactantibus auſtris*, & encore moins ſur l'analogie des ſons avec l'image dans ce vers de Virgile,

Tam multa in tectis crepitans ſalit horrida grando.

2°. C'eſt que les *Nombres* étant bien placés, ils ſe fortifient par leur contraſte, par leur enchaînement, par leur impulſion commune. *Seu ratio dederit, ſeu fors objecerit*, ſont deux incidentes inanimées dans les ſons comme dans la penſée ; c'eſt de la froide proſe comme de la froide raiſon. Mais ces membres de phraſe, *ſanguineam volvens aciem, maculiſque trementes interfuſa genas, & pallida morte futurâ*, ſont, pour l'oreille comme pour l'ame, une accumulation de force qui l'ébranle profondément.

3°. C'eſt que le *Nombre* n'eſt jamais ſi ſenſible que lorſque ſa cadence proſodique ſe trouve co-incidente avec le repos ou la ſuſpenſion du ſens; & en cela le rhythme de la proſe, & celui de nos vers a un avantage marqué ſur le rhythme des vers anciens, où la ponctuation n'étoit preſque jamais conſultée. (*Voyez* CÉSURE.) Cependant il arrivoit que, par ſentiment, les poètes obſervoient cette correſpondance; & alors le *Nombre* du vers devenoit un *Nombre* oratoire, c'eſt-à-dire, marqué par les repos naturels de la voix. On peut le voir dans ces vers de Virgile.

Olli inter ſeſe magnâ vi brachia tollunt
In numerum. . . . .
Illa graves oculos conata attollere, rursùs
Deficit : infixum ſtridet ſub pectore vulnus.
Ter ſeſe attollens cubitoque innixa levavit;
Ter revoluta toro eſt : oculiſque errantibus alto
Quæſivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ.

Qu'on oublie la parité & la continuité des *Nombres*, & que l'on prononce ces vers, ſelon leur ponctuation, comme une

prose libre ; elle n'aura que le défaut d'être trop nombreuse & trop belle ; & ce secret de donner à ses vers, indépendamment de leur contexture métrique, le mouvement le plus analogue à l'impulsion du sentiment, au caractère de la pensée ou de l'image, & en même temps le mieux marqué par les suspensions & les repos du sens, ce secret, dis-je, que Virgile a eu parmi les poètes latins, comme Cicéron parmi les prosateurs, est ce qui donne, si singulièrement, si éminemment, à ses vers, un charme auquel l'oreille de toutes les nations est sensible, malgré l'extrême altération qu'éprouve, dans la bouche d'un anglois, d'un françois, d'un allemand, le *Nombre* métrique des vers latins.

Concluons de là que ce n'est point en scandant les vers, mais en les prononçant, qu'on sent la puissance du *Nombre*. Les petits élans & les petites pauses, qui, dans la scandaison, divisent les mesures, font une cadence factice. La seule cadence

donnée par la nature est celle qui est marquée par les repos du sens ; & les intervalles de ces repos, quel que soit le rhythme du vers, seront toujours la mesure du *Nombre*. Ainsi, pour en sentir l'effet, ce n'est ni un, ni deux, ni trois pieds seulement qu'il faut entendre, c'est la phrase ; & bien souvent d'un vers à l'autre on sent le *Nombre* qui se presse, s'accélère, & s'accroît jusqu'à son repos. *Maculisque trementes — interfusa genas, & pallida morte futurâ.*

Cette théorie du *Nombre* que je viens d'appliquer aux vers, est encore plus convenable à la prose. Mais une prose libre est-elle susceptible de *Nombre* ? & peut-il y avoir quelque règle dans l'art de l'y introduire & de l'y placer à propos ?

Les grecs furent long-temps à s'en apercevoir : mais dès que les rhéteurs en eurent fait l'essai, & qu'Isocrate, en modérant l'usage du *Nombre* oratoire, en eut fait sentir la puissance ; les orateurs, Eschine, Démosthène, les philosophes,

Platon & Théophraste, les historiens, Thucidide & Xénophon, se saisirent avidement de ce moyen de captiver l'oreille de celui des peuples du monde qui fut le plus soumis à l'empire des sens.

Chez les romains la Poésie fut tardive, & plus tardive que l'Eloquence, à s'emparer du pouvoir du *Nombre*. Les vers *sénaires* de Pacuvius, de Plaute, & de Térence, n'avoient pas même l'harmonie d'une prose variée & *nombreuse*. *Comicorum senarii, propter similitudinem sermonis, sic sæpe sunt abjecti, ut nonnunquam vix in his* Numerus *& versus intelligi possit.* (Cic. Orat.) Et lorsque Lucrèce, le premier des poètes latins qui ait donné au vers hexamètre de la magnificence & du *Nombre*, publia son Poème, il y avoit long-temps que Crassus & Marc-Antoine avoient appris du rhéteur Carnéade le secret de communiquer le pouvoir du *Nombre* à l'Eloquence. Cicéron, âgé alors de trente-cinq ans, possédoit ce grand art, & l'avoit déjà pratiqué. Après y avoir excellé

lui-même, il en donna des leçons profondes dans ses livres de l'Orateur. J'en vais extraire quelques détails.

Il ne veut pas que le *Nombre* de la prose soit celui des vers (car il parle des vers métriques, dont tous les pieds étoient prescrits); & une prose ainsi cadencée eût paru trop artificielle. Mais comme la prose même a, de sa nature, & sa lenteur, & sa vîtesse, & ses mouvemens, & ses repos; il demande que, sans l'assujettir, on en règle la marche, soit pour la soutenir, soit pour l'accélérer, soit pour donner au cercle qu'elle doit parcourir l'étendue qui lui convient. *Oratio quoniam tum stabilis est tum volubilis, necesse est ejusmodi naturam* Numeris *contineri. Nam circuitus ille .... incitatior* Numero *ipso fertur & labitur, quoad perveniat ad finem & insistat. Perspicuum est igitur* Numeris *adstrictam orationem esse debere, carere versibus.* (Orat.)

Quant à l'espèce de *Nombre* que reçoit la prose, il décide, contre le sentiment des rhéteurs & d'Aristote même, qu'elle

les admet tous. *Ego autem ſentio omnes in oratione eſſe quaſi permixtos confuſoſque pedes.* L'iambe, *Deos*, dans la langue latine, étoit le plus commun. *Magnam enim partem ex iambis noſtra conſtat oratio.* Le chorée, *muſa*, eſt vicieux dans la déſinence des phraſes, parce qu'il tombe ſur la brève : & Cicéron préfère le ſpondée, *campos*: *Habet ſtabilem quemdam & non expertem dignitatis gradum.* Il le recommande ſur-tout dans les *inciſes* ou petites phraſes coupées : *paucitatem enim pedum gravitatis ſuæ tarditate compenſat.* Or il eſt important de donner aux inciſes, lorſque la penſée en eſt remarquable, un *Nombre* ſenſible & frappant : *Nihil tam debet eſſe* numeroſum, *quam hoc quod minimè apparet, & valet plurimum.*

Mais ſi le *chorée* ſimple eſt trop léger pour les concluſions de phraſes, il y devient plus grave lorſqu'il eſt redoublé : & Cicéron, en parlant de ce *Nombre*, cite un exemple de ſes effets dans une harangue de l'orateur Carbon. *O Marce*

Druse! (*patrem appello*) *tu dicere solebas sacram esse rempublicam ; quicumque eam violavissent ab omnibus esse ei pœnas persolutas. Patris dictum sapiens, temeritas filii comprobavit.* Ce dichorée *comprobavit*, ajoute Cicéron, fit un effet prodigieux : & changez l'ordre des paroles ; dites, *comprobavit filii temeritas*, ce n'est plus rien : *jam nihil est.*

Ce mot *temeritas* est pourtant le pœon, qu'Aristote préfère à tous les autres *Nombres* pour terminer la période. Mais Cicéron n'est pas de son avis ; & il pense que le crétique *languidos* est au moins aussi favorable. Cependant il admet les deux pœons comme très-oratoires : la longue & les trois brèves pour le début de la période, *desinite*, *comprimite* ; & les trois brèves suivies de la longue pour les repos, *domuerant*, *sonipedes*. Les pœons mêmes lui semblent d'autant plus convenables à l'Eloquence, qu'on les rencontre rarement dans les vers. *Pœon minimè est aptus ad versum, quo libentiùs*

eum recipit oratio. Tels ſont les élémens du *Nombre.*

Mais dans les vers il faut que le *Nombre* ſoit ſenſible & ſoutenu d'un bout à l'autre. *Nam verſûs æquè prima & media & extrema pars attenditur ; qui debilitatur, in quacumque ſit parte titubatum.* (De Orat.) Au lieu que dans la proſe, non ſeulement le *Nombre* n'a pas beſoin d'être continu, mais il ne doit pas l'être. C'eſt dans les points éminens du diſcours, dans les inciſes remarquables (*quæ inciſim aut membratim efferuntur, ea vel aptiſſimè cadere debent*), aux articulations des membres, aux deux extrémités de la période, qu'il doit être placé; mais plus ſenſiblement encore dans les phraſes correſpondantes & ſymétriquement oppoſées, dans les antithèſes, dans les corrélations, dans ce qu'on appeloit *ſimiliter cadens*, ou *ſimiliter deſinens.*

Nec numeroſa *eſſe ut poemata, nec extrà* Numerum, *ut ſermo vulgi, eſſe debet oratio. Alterum nimis eſt vinctum,*

ut de induſtriâ factum appareat ; alterum nimis diſſolutum, ut pervagum & vulgare videatur. Sit igitur permixta & temperata Numeris, *nec diſſoluta, nec tota* numeroſa, *pæone maximè, ſed reliquis* Numeris *etiam temperata..... Multum intereſt utrum* numeroſa *ſit, an planè è* Numeris *conſtet oratio. Alterum ſi ſit, intolerabile vitium eſt ; alterum ſi non ſit, diſſipata & inculta & fluens eſt oratio.*

Il y avoit alors, comme aujourd'hui, des gens qui ne croyoient point au *Nombre* de la période, & c'eſt de ceux-là que Cicéron diſoit, *neſcio quas habeant aures.* *Voyez* PÉRIODE.

Il reconnoiſſoit cependant que le ſtyle periodique & *nombreux* avoit une place plus libre & plus marquée dans les diſcours uniquement deſtinés à inſtruire & à plaire, dans les morceaux de décoration, comme dans les éloges, dans les narrations, dans les deſcriptions oratoires, où l'ame n'étant attachée par aucun intérêt preſſant, on ne pouvoit captiver l'attention que par le plaiſir de l'oreille. Enfin le *Nombre*

étoit comme l'ame de ce que nous appellons harangues : *Nam quum is est auditor, qui non vereatur ne compositæ orationis insidiis sua fides attentetur, gratiam quoque habet oratori voluptati aurium servienti.* Aussi la plus harmonieuse des oraisons de Cicéron, c'est la harangue pour Marcellus.

Mais dans l'Eloquence du barreau, cette recherche curieuse & continuelle du *Nombre* seroit nuisible à l'Eloquence. Il ne doit ni en être exclus, ni trop y dominer, sur-tout dans les endroits pathétiques. *Si enim semper utare, quum satietatem affert, tum quale sit etiam ab imperitis agnoscitur. Detrahit præterea actionis dolorem, aufert humanum sensum actoris, tollit funditus veritatem & fidem.* Cependant Cicéron avoue qu'il l'a recherché très-souvent avec le plus grand soin, & singulièrement dans ses péroraisons, mais lorsqu'il s'étoit déjà rendu le maître de son auditoire, & que les esprits obsédés & captivés n'étoient plus assez en état de prendre garde au prestige du

Nombre. Id nos fortasse non perficimus, conati quidem sæpissimè sumus: quod plurimis locis perorationes nostræ voluisse nos atque animo contendisse declarant. Id autem tum valet, quum is qui audit ab oratore jam obsessus est ac tenetur. Non enim id agit ut insidietur & observet; sed jam favet, processumque vult, dicentisquè vim admirans, non inquirit quod reprehendat.

Les mêmes *Nombres* qui étoient prescrits dans les vers grecs & latins, & qui se faisoient distinctement apercevoir dans leur prose oratoire, se retrouvent dans nos vers & dans notre prose. Et qui ne reconnoît pas la mesure de deux vers françois dans ces deux vers d'Horace?

Quem tu Melpomene semel
Nascentem placido lumine videris?

Qui ne reconnoît pas la mesure des vers latins dans ces vers de Racine?

Aux feux inanimés, dont se parent les cieux,
Il rend de profanes hommages.

Cependant, il faut l'avouer, les mêmes

Nombres ſont moins marqués dans notre proſodie que dans la proſodie ancienne; & ſi quelque choſe peut les décider à notre oreille, ce ſera la Muſique.

Mais un mal irremédiable, & un déſavantage auquel notre langue eſt condamnée à l'égard du *Nombre*, c'eſt la barbarie de nos conjugaiſons, toutes formées en dépit de l'oreille.

On envie aux anciens leurs inverſions; & ce regret eſt juſte, mais bien moins fondé qu'on ne penſe. L'un des grands avantages de l'inverſion, pour les anciens, étoit de terminer les phraſes par le verbe. Mais preſque tous les temps des verbes donnoient de belles déſinences, toutes les inflexions en étoient *nombreuſes*; & c'eſt la ſource la plus féconde de l'harmonie de Cicéron.

Dans notre langue au contraire, ou les terminaiſons du verbe ſont ſi déſagréables qu'elles ne peuvent pas même être ſouffertes dans une proſe élégante, *qu'ils commandaſſent, que nous confondiſſions*,

dissions, *qu'ils entreprissent*, *que je délibérasse*, *que vous délibérassiez*, &c. ; ou elles se réduisent à la monotonie d'un participe indéclinable avec le verbe auxiliaire ; ou elles sont dénuées d'accens & réduites à la mesure du *chorée*, comme dans j'*aime* ; du *spondée*, comme dans j'*aimois* ; ou de l'*iambe*, comme dans j'*attends*. Si quelques temps conservent encore une foible empreinte de l'ancien *Nombre*, comme j'*attendrai*, je *succombe*, je *tenterois*, cela est rare ; & quoique l'invariable désinence des noms, dans notre langue, soit une des causes de notre indigence, il n'en est pas moins vrai que le verbe est, à l'égard du *Nombre*, ce que nous avons de plus ingrat. Il faut une adresse continuelle pour le faire passer dans la foule des mots, & comme à l'insçu de l'oreille, quand nous voulons écrire en style harmonieux.

Je suppose donc que nous eussions, comme les latins, la liberté de l'inversion, nous ferions encore de nos verbes

ce que nous en avons fait en ſuivant l'ordre naturel des idées : nous les gliſſerions à la dérobée ; & nous emploierions à former la partie oſtenſible & dominante du diſcours, les noms, les épithètes, les adverbes, qui dans notre langue ſont comme imbus encore du *Nombre* des langues éloquentes dont ils ſont dérivés.

Quelques exemples feront mieux ſentir cette vérité affligeante. Prenons d'abord la deſcription de la grotte de Calypſo : « Elle étoit tapiſſée d'une jeune vigne qui étendoit également ſes branches ſouples de tous côtés. Les doux zéphyrs conſervoient en ce lieu, malgré les ardeurs du ſoleil, une délicieuſe fraîcheur. Des fontaines, coulant avec un doux murmure ſur des prés ſemés d'amaranthes & de violettes, formoient en divers lieux des bains auſſi purs & auſſi clairs que le criſtal. Mille fleurs naiſſantes émailloient les tapis verts dont la grotte étoit environnée, &c. ».

On voit que dans ces phraſes non ſeu-

lement ce n'eſt pas le verbe qui fait le *Nombre*, mais qu'il ne l'eût pas fait, quand même notre uſage eût permis de le tranſpoſer ; & la même choſe eſt évidente dans l'éloquence de Maſſillon & de Boſſuet, comme dans la poéſie de Fénélon.

Au contraire, jetons les yeux ſur les endroits les plus *nombreux* de l'ancienne Eloquence, & nous reconnoîtrons que le verbe eſt le plus ſouvent la pauſe & l'appui de la voix, ſoit dans les ſuſpenſions, ſoit dans les déſinences.

Ego te, ſi quid graviter acciderit, *ègo te, inquam, Flacce*, prodidero : *mea dextera illa, mea ſides, meà promiſſa, quum te, ſi rempublicam* conſervaremus, *omnium bonorum præſidio, quoad* viveres, *non modo munitum, ſed etiam ornatum fore* pollicebar.

Huic, huic miſero puero, veſtro ac liberorum veſtrorum ſupplici, Judices ; hoc judicio, vivendi præcepta dabitis..... *Qui etiam me* intuetur, *me vultu* appellat, *meam quodammodo flens fidem* implorat ;

ac repetit eam quam ego patri suo quondam, pro salute patriæ, spoponderim *dignitatem.* Misereminí *familiæ, Judices*, miseremini *fortissimi patris*, miseremini *filii* : *nomen clarissimum & fortissimum vel generis, vel vetustatis, vel hominis causâ, reipublicæ* reservate. (Pro Flacco.)

On voit par ces exemples avec quel art Cicéron plaçoit le verbe, selon qu'il avoit plus ou moins de rapidité ou de lenteur : spoponderim *dignitatem* ; *reipublicæ* reservate. Et ce *miseremini* déchirant, qui le rendra jamais dans notre langue ? Telle étoit la magie de cette prose inimitable ; & si l'on ne veut pas m'en croire, qu'on écoute Cicéron lui-même, parlant de l'art qu'il y employoit. Si dans cette phrase, dit-il, *Neque me divitiæ movent, quibus omnes africanos & cælios multi venalitii mercatoresque superârunt*, j'avois mis, par exemple, *multi superârunt mercatores venalitiique* ; tout étoit perdu, *perierit tota res.* Il n'auroit pourtant fait que déplacer le verbe. De

même, ajoute-t-il, dans celle-ci, *Neque vestis, aut cælatum aurum & argentum me movet, quo nostros veteres Marcellos Maximosque multi eunuchi è Syriâ Ægyptoque vicerunt*; si j'avois dit *vicerunt eunuchi è Syriâ Ægyptoque*: voyez combien un léger déplacement des mots auroit réduit à rien & l'expression & la pensée, quoiqu'il n'y eût pas un seul mot de changé. *Videsne ut, ordine verborum paulum commutato, iisdem verbis, stante sententiâ, ad nihilum omnia recidant, quum sint ex aptis dissoluta?* Au contraire il cite un endroit d'une harangue de Gracchus, où l'Orateur a négligé le *Nombre*: *Abesse non potest, quin ejusdem hominis sit probos improbare, qui improbos probet.* Combien la phrase n'eût-elle pas été mieux construite, observe-t-il, si Gracchus avoit dit: *Quin ejusdem hominis sit qui improbos probet, probos improbare?*

On a reproché à Cicéron l'usage trop fréquent de l'*esse videatur*. Mais on vient de voir que sans *videatur*, il savoit clorre

ses périodes ; & que non seulement il varioit les mots, mais qu'il varioit aussi avec le plus grand soin le *Nombre* de ses désinences.

Je terminerai cet article par les préceptes généraux qu'il nous donne à l'égard du *Nombre*, dans le livre *de Oratore*, en faisant parler l'orateur Crassus ; & de ces préceptes chacun s'appliquera ce qu'en peut comporter sa langue.

Efficiendum est illud modo vobis, ne fluat oratio, ne vagetur, ne insistat interiùs, ne excurrat longiùs. Neque semper utendum est perpetuitate.... sed sæpe carpenda membris minutioribus oratio est; quæ tamen ipsa membra sunt Numeris *vincienda.*

Neque vos pæon aut herous ille conturbet. Ipsi occurent orationi : ipsi, inquam, se offerent, & respondebunt non vocati. Consuetudo modo illa sit scribendi atque dicendi, ut sententiæ verbis finiantur eorumque verborum junctio nascatur à proceris Numeris *ac liberis, maximè heroo, & pæone priore aut cretico; sed*

variè, distinctèque considat. Notatur enim maximè similitudo in conquiescendo : & si primi, & postremi illi pedes sunt hac ratione servati, medii possunt latere ; modo ne circuitus ipse verborum sit aut brevior quam aures expectent, aut longior quam vires atque anima patiatur.

Clausulas autem diligentiùs etiam servandas esse arbitror quam superiora: quod in his maximè perfectio atque absolutio judicatur. Nam versûs æque prima & media & extrema pars attenditur ; qui debilitatur, in quâcumque sit parte titubatum. In oratione autem, prima pauci cernunt ; postrema, plerique : quæ, quoniam apparent & intelliguntur, varianda sunt, ne aut animorum judiciis repudientur aut aurium satietate. (de Orat. l. 3.)

Telle fut la théorie de celui des hommes qui dans sa langue a donné le plus d'harmonie à la prose.

Le plus souvent je me dispense, ou plutôt je m'abstiens de le traduire, pour trois raisons : 1°. parce que, même en fait de goût, ce qui a force de loi doit

être cité à la lettre ; 2°. parce que j'ai de la répugnance à priver le lecteur des charmes d'une langue qui m'enchante moi-même ; 3°. parce que je ne suppose pas que ceux à qui l'étude de l'Eloquence peut être nécessaire, ignorent la langue de Cicéron. Les traductions n'ont déjà fait que trop de lecteurs paresseux.

Fin du Tome quatrième.

00101965

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 25 June, 2016